

IMPRESSZUM

SZÖVEGEK KÖZÖTT 21.

A tudományos hálózatoktól a hálózatok tudományáig
(OTDK-tanulmányok)

Alapító főszerkesztő: Fried István

Szerkesztők: Fogarasi György, Tóth Ákos

Technikai szerkesztők: Fritz Gergely, Szmeskó Gábor

A szövegeket lektorálták: Fritz Gergely, Kiss Fruzsina, Mészáros Enikő,
Steinbachné Bobok Anna, Szőke Dávid Sándor

Borítóterv: Buschné Káldy Sára

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék,
Szeged, 2019

TUDÁS ÉS HÁLÓ

ELŐSZÓ

FOGARASI GYÖRGY

Amikor 25 évvel ezelőtt, 1994-ben útjára indult a *Szövegek között* tanszéki könyvsorozat, az alapító sorozatszerkesztő, Fried István, joggal jelölte meg célként, hogy ez a publikációs fórum első sorban a fiatal komparatisták otthona legyen, a legkiválóbb szemináriumi dolgozatoknak, szakdolgozatoknak vagy diákköri munkáknak kínáljon platformot, vagy készülő doktori értekezések részleteit mutassa be. A kísérlet sikeresnek bizonyult. Az eddigi 20 kötetben megannyi hallgató és pályakezdő kutató kapott megmutatkozási lehetőséget, gyakran első alkalommal. A 2012 óta online megjelenő, s így széles körben elérhetővé vált sorozat – melynek részeként korábban két idegen nyelvű kötet is napvilágot látott – nemcsak a szegedi hallgatók és témavezetőik lelkiismeretes munkájáról tanúskodik, de több ízben a más magyarországi és határon túli műhelyekkel való sikeres együttműködésről is.

Így van ez a mostani, 21. kötetrel is, melynek anyagát ismét tudományos diákköri munkák adják. A 2017-es OTDK Humán Szekciójában bemutatott – több esetben díjjal is honorált – munkák közül négy az összehasonlító irodalomtudományi tagozatból került ki, de akad köztük irodalomelméleti, magyar irodalmi, színháztudományi tárgyú csakúgy, mint a populáris irodalom és kultúra, vagy az irodalom és vizuális kultúra körébe tartozó dolgozat is. A hosszú munkafolyamat során immár nemcsak témavezetői és bírálói, de lektori és szerkesztői vizslatáson is átestek. S noha az írások

többsége szegedi illetőségű, őszinte örömünkre szolgál újfent teret adni kiváló kolozsvári, budapesti és pécsi műhelyekben született szövegeknek. Tematikájuk időben és térben éppúgy szerteágazó, mint módszertani vagy elméleti állásfoglalásaikban, vagy kritikai tétjeikben. E dolgozatok a bölcseleti, elméleti, irodalmi, képzőművészeti, zenei és informatikai kérdések és produktumok igen széles skáláján mozognak. A 18. századi „ballada opera” komikumától Spiró György parabolisztikus dráma világáig, a *Délibábok* hőséneke olvasástörténeti és retorikai megközelítésétől Wagner és Csáth zenét és irodalmat egymás mellé állító intermediális olvasásáig, a „cigány” Lisztnél vagy az „állat” El Kazovszkijnál megjelenő motívumának ideológiakritikai elemzésétől a levinasi etika exegéziséig, avagy a fantasy regények adatbázisalapú újraértelmezésétől a számítógépes játékok ludológiai és/vagy narratológiai vizsgálatáig – igen tág az elemzői tér.

Aligha szorul magyarázatra, hogy komparatistikai sorozatunk e legújabb kötetét miért épp az *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* egy újszerű, friss szempontú elemzése nyitja, megnyitva az ívet „tudományunk” (ha annak nevezhetjük) eme emblematikus forrásától a számítógépes történetmondás által elének állított legújabb tudományos kihívások tárgyalásáig – azt az ívet tehát, amely kötetünk címe szerint „a tudományos hálózatoktól a hálózatok tudományáig” terjed. Elbír azonban, sőt szükségessé is tesz talán némi kritikai kommentárt az, hogy miként is képzeljük el ezeket a jelzős vagy birtokos szerkezeteket (a „tudományos hálózatokat”, a „hálózatok tudományát”) és az őket alkotó fogalmakat. Ezért hadd zárjam ezt az előszót egy rövid és alkalmi reflexióval a háló és a hálózatok újabban központi jelentőségű vált metaforájára vagy fogalmára vonatkozólag, amiből talán a tudással és tudománnyal való összefüggése is más megvilágításba kerülhet.

A hálózat ma aligha meglepő módon leginkább a világháló vonatkozásában használatos fogalom. Valamivel tágabban a – nem feltétlenül az online térre korlátozódó – digitális archívumok, adatbázisok és hipertextek, valamint az azokat alkotó csomópontok és kapcsolatok (linkek) szerveződésének leírására szokás alkalmazni, még tágabban a modern kommunikációs, közlekedési vagy energetikai rendszerek leírására. További kiterjesztéssel pedig a legkülönbélebb természeti, társadalmi vagy intézményi kapcsolatrendszerek szerveződésének szemléletes képévé lett. Barabási Albert-László *Behálózva* (*Linked*, 2002) című munkája, a „hálózat kutatás” nemzetközi diskurzusának ez a lassan klasszikusként említhető példája, jól demonstrálja ezt a szokványos összekapcsolást és kiterjesztést. A háló fogalma vagy

trópusa azonban fontos szerepet játszik legalább két korábbi modern kontextusban is – jóval az internet vagy egyáltalán a számítógépek megjelenése előtt. Ehelyütt talán érdemes megemlékezünk róluk, különösen, mivel a tudással és tudománnyal összefüggésben képviselnek értékes nézőpontot.

Egyrészt, ahogy Dosztojevszkij és Nietzsche pók-motívumának egy ifjú elemzője épp a jelen sorozat egyik korábbi kötetében bemutatta,¹ a nietzschei értelemben vett megismerés vagy tudomány azzal próbálja uralma alá hajtani a világot, hogy fogalmi hálóba gabalyítja. A pókot már Francis Bacon is a racionális elme metaforájaként említi, megkülönböztetve az empirista hangyától és még inkább a racionális és empirikus irányultságot kombináló méhtől.² Nietzsche-nél azonban az elme által szőtt tudásháló már nem kevesebb, mint a pókszerű emberi intellektus kísérlete a világ megfékezésére, megszelídítésére, a jelenségek sokféleségének visszaszorítására, egyszerűsítésére, a heterogenitás redukciójára, s ezzel a világ kezelhetővé és kiszámíthatóvá tételére. Az „igazságra törekvő ösztöntől” vezérelve az ember arra törekszik – írja Nietzsche „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról” című 1873-as esszéjében –, hogy a világot megismerje, hogy képet alkosson róla, fogalmilag megragadja, és ennek folyományaképpen technikailag irányítása alá vegye.³ Nietzsche szerint „minden népnek megvan a maga fogalom-égboltja [*Begriffshimmel*], és az igazság követelése abban áll számára, hogy minden fogalomisten csak a *saját* szférájában kerestessék” (8-9; 882). S habár a fogalmaknak ez a rendszere egy ősbibb metaforikus világlátás vagy „metaforaalkotás iránti ösztön”(12; 887) maradékának, megmerevedett származékának tűnik, fennállása és ellenálló képessége mégis épp abból fakad, hogy bizonyos könnyedséggel és hajlékonysággal is bír. Ezt pedig Nietzsche leírása szerint épp pókhálószerűségének köszönheti: „Az ember e tekintetben minden bizonyal méltó a csodálatra, mint rendkívüli építőzseni, akinek ingatag alapokon, mintegy tovafoyló vízen, sikerült egy végtelen bonyolult fogalomkatedrális [*Begriffsdom*] föltornyoznia – természetesen, hogy ilyen alapokon

¹ Pál Katalin, „A pók motívuma Nietzsche és Dosztojevszkij írásaiban”, in *Szövegek között* 14, szerk. Fried István, Kovács Flóra és Lengyel Zoltán (Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2009), 3-42.

² Francis Bacon, *Új Atlantisz, Novum Organum*, ford. Sarkady János és Csatlós János (Szeged: Lazi, 2001), 117; *The New Organon*, szerk. Lisa Jardine és Michael Silverthorne (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 79.

³ Friedrich Nietzsche, „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”, ford. Tatár Sándor, *Athenaeum* 1.3 (1992): 4; „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”, *Kritische Studienausgabe*, Berlin – New York: De Gruyter, 1988), 877.

megállhasson, az építménynek olyannak kell lennie, mintha pókfonalakból készülne; oly finomnak, hogy tovaringjon a hullámokkal, ám elég erősnek is, hogy szét ne fújhassa bármilyen szél” (9; 882). Ekként a világról való ismereteink egy afféle pókfonálból szőtt „fogalomszövedéket [Begriffsgespinnst]” (12; 887) képeznek az ismeretlen birodalma körül, amely szövedékkel az ember mint pók – ez a nietzschei pókember – mintegy foglyul ejti a világot, hálót vet rá, fogalomkészletének, fogalmi kategóriáinak rendszerébe foglalja. Mindezt úgy teszi, hogy a fogalmi rend eredeténél lévő költői-művészi aktusról, önnön metaforaképző tevékenységéről megfeledkezik, a múlt homályába, a tudattalan terébe utalva a fogalmi háló alapját képező metaforizációs gyakorlatot.

A hálók vagy hálózatok másik fontos modern diskurzusaként épp a tudattalan folyamatok modern tudományára, a pszichoanalízisre utalhatunk. Ha felütjük az *Álomfejtést* (1900) annál a fejezetnél, amelyben Freud az álommunkát alkotó mechanizmusokat írja le,⁴ azt találjuk, hogy a sűrítés és eltolás során képződő túldereminált álomelemeket Freud pontosan azért tekinti szimbólumoknak (azaz többértelmű helyettesítő képeknek), mert túldetermináltak. A túldetermináltságuk pedig abból fakad, hogy egyszerre több asszociációs láncba is beilleszthetők, vagyis mert „csomópontként” (*Knotenpunkt*) működnek, és hálószerű, kifejezetten a takácsmesterség – a szövés és csomózás munkája – felől elgondolt „szöveget” (*Text*) alkotnak, ezernyi „összeköttetéssel” (*Verbindungen*) kapcsolódva egymáshoz (202-203, 220; 286, 307). Ráadásul Freud nemcsak azt mondja, hogy az álomelemek, vagyis az ún. „álomtartalom” (*Trauminhalt*) elemei túldetermináltak, hanem azt is, hogy a mögöttes „álomgondolat” (*Traumgedanke*) egy-egy eleme is egyszerre több szimbólumban jelenik meg: „A gondolatársítás útja az álom egyik elemétől több álomgondolathoz, egy álomgondolattól pedig több álomelemhez vezet” (203; 286). Az álomtartalom és az álomgondolat „szövedéke” vagy „szőttese” (*Geflecht*) végső soron egy igen bonyolult hálózatot, „hálószerű szövevényt” (*netzartige Verstrickung*) képez (366; 503), melynek lappangó alapjául az álomgondolat háttérkészlete szolgál, nyilvánvaló felszínéül pedig az álomtartalom képviselője.

Amikor tehát közelmúltbeli vagy jelenkori kritikai diskurzusokban azzal találkozunk, hogy a háló metaforája és a hálózatiság problémája – sokszor épp a tudomány szerveződésével és a tudás médiumaival kapcsolatban – *központi* jelentőségűvé válik,

⁴ Sigmund Freud, „Az álommunka”, in *Álomfejtés*, ford. Hollós István (Budapest: Helikon, 1993), 199-354; „Die Traumarbeit”, in *Die Traumdeutung* (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 280-487.

ami persze épp a hálózatok *decentralizált* szerveződése (vagy ahogy Barabási fogalmaz: póknélkülisége) felől tekintve meglehetősen furcsa helyzet, akkor érdemes belegondolnunk, hogy a hálózati metaforika vagy problematika előtérbe kerülése csak részben tudható be az informatika felfutásának, s jelentős részben máshonnan, jelesül épp a pszichoanalitikai diskurzustól vagy egyéb, közvetve vagy közvetlenül akár évszázadokkal korábbi forrásokból, például a 17-18. századi asszociációelméletekből származik, melyeknek örököse maga a pszichoanalízis is. Utalhatnánk persze a modern hálózat kutatás matematikai alapját képező gráfelmélet 18. századi gyökereire is, a königsbergi hidak bejárhatóságának problémájára és annak Euler-féle megoldására, de ez már igen messzire vezetne. Legyen elég hát e ponton arra emlékeztetni, hogy a hálózat kritikai fogalma maga is több kutatási terület korokon átívelő metaforizációs hálójában leledzik. Habár e múltbeli metaforikus átvitelek egy része mára sokak számára feledésbe merült, azért épp Nietzsche és Freud munkái figyelmeztetnek rá bennünket, hogy érdemes e felejtés nyomába eredve kritikailag visszakövetnünk magának a hálózatnak a behálózottságát is. A háló tudományhoz, tudáshoz, tudatos vagy tudattalan folyamatokhoz való sokszoros kapcsolódását lekövetve kritikai nézőpontra tehetünk szert egy ma agyonhasznált, talán túlbecsült, s emiatt vakfoltra került képzet történelmi helyét és felértékelődését illetően.

HÁNYFÉLE VILÁGIRODALOM?¹

AZ ELSŐ NEMZETKÖZI KOMPARATISZTIKAI SZAKLAP ANGOLSZÁSZ ANYAGA A MAGYAR IRODALOM ÉRD- EKE ÉS AZ ANGLIAI PERSPEKTÍVA KÖZÖTT²

CODĂU ANNAMÁRIA

BEVEZETÉS: MIÉRT NEM EGYFÉLE?

Ugyan az összehasonlító irodalomtudomány koncepcióját és művelésének módját az *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* (Kolozsvár, 1877–1888, a továbbiakban: *ÖIL*) szerkesztői és közreműködői különböző módon gondolták el, ezek a félreértések sosem látszanak explicit módon a szaklap oldalain. Akkor mégis mi alapján gyanakodhatunk erre a diszkrépanciára? Hogyan érhetjük tetten, mi okozza? Milyen általánosabb következtetésekhez vezethet el a XIX. század második felében intézményesülő új diszciplína helyzetére vonatkozóan?

A Meltzl Hugó és Brassai Sámuel által alapított lapról szóló eddigi vizsgálatok általános rálátást nyújtanak az *ÖIL* világirodalom-koncepcióját illetően, arra törekedve,

¹ A dolgozat átdolgozott, angol nyelvű változata: "The *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877–1888) from the Perspective of its British Collaborators." *Hungarian Cultural Studies*. e-Journal of the American Hungarian Educators Association, 10 (2017): 106-119.

² A munka elkészítéséhez szükséges támogatást a Bethlen Gábor Alapból a Sapientia Hungariae Alapítvány biztosította a szerző számára.

hogy ezt az egyedi elgondolást minél pontosabban és árnyaltabban körvonalazzák. Szokás ezt a goethei világirodalom-fogalomhoz viszonyítani, annak egyféle adaptálása-ként értelmezni,³ valamint kulturális cserekereskedelemként jellemezni, melynek velejárója a népek közötti szellemi közeledés szorgalmazása a kölcsönös fordításirodalom révén, továbbá a népköltészetben felfedezni vélt lappangó „világirodalmiság” promotálása egy olyan tudományos hálózatban, mely az európai tudós társaságnak a XVIII. századtól eredeztethető eszméjére emlékeztet, s melynek talán legjelentősebb részdiszciplínája a fordítástudomány.⁴ Meltzl szemléletében a világirodalom módszer-tani alapja az összehasonlító vizsgálat, mely két alapvető módon valósítható meg: első-sorban közvetlenül, a művek eredeti nyelven való összevetésével – ez indokolja a lap többnyelvűségét; ha pedig ez nem lehetséges, akkor az összehasonlítás közvetett mód-ja a fordítás, a vizsgálódás tárgyát pedig a kötött formájú művek képezik.⁵ Az *ÖIL*-nek mindezek a törekvései tulajdonképpen azt jelzik, hogy a lap „a nyelvek közti sajátos kommunikációs helyzetben szemlélte az irodalmat, s a remekműveket nem egy nem-zethez vagy nemzeti nyelvhez, hanem épp a nyelvek közti párbeszédhez kötötte.”⁶ A köztesség nemcsak a világirodalomról való gondolkodására, hanem magának a lapnak a helyzetére is jellemző, sőt, tulajdonképpen a köztes pozíció, a folyamatos közvetítési gesztusok és érdekegyeztetések képezik az *ÖIL* létmódját. Ezt az angolszász kapcsola-tok vizsgálata a későbbiekben egyre jobban kidomborítja, többek között az által, aho-gyan a lap a „hungarológiai” vonal és a nemzetközi irodalmi folyamatok között próbál egyensúlyozni.⁷

³ Például Gaal György, *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1975); Fried István, „Az Acta Comparationis Litterarum Universarum nyomában. Kolozsvár–Szeged–Meltzl–Zolnai”, *Tiszatáj* (2007. március): 95–107, valamint David Damrosch, „A Weltliteratur kultúrpoli-tikája. Goethe, Meltzl és az összehasonlító irodalom kezdetei”, ford. Kupán Zsuzsanna, *Irodalomtörténet* 2 (2007): 161–179.

⁴ Fried István, „Fejezetek a magyar összehasonlító irodalomtudomány történetéből”, in uő, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba* (Budapest: Lucidus Kiadó, 2012), 66–69.

⁵ Gaal, *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*, 19–21.

⁶ T. Szabó Levente, „Az összehasonlító irodalomtudomány kelet-európai feltalálása és beágyazottsá-ga az 1870-es években: az Acta Comparationis Litterarum Universarum – egy kutatás keretei”, in „... hogy legyen a víznek lefolyása...”, szerk. Benő Attila et al. (Kolozsvár: Erdélyi-Múzeum Egyesület, 2013), 455.

⁷ T. Szabó Levente, „Negotiating the Borders of Hungarian National Literature. The Beginnings of the Acta Comparationis Litterarum Universarum and the Rise of Hungarian Studies (Hungarologie)”, *Transylvanian Review* 1 (2013): 57.

Az eddigiekben ismertettek az *ÖIL* szerkesztői szándékairól szólnak a világirodalom művelésének szempontjából, ami azonban korántsem garantálja, hogy mindezt sikerült is a gyakorlatba átültetni. Mint Fried István megjegyzi, „Meltzl folyóiratának szerkesztői eltökéltsége a tudatos (világ)irodalmi szervezőtől származik, ám a beérkezett anyag inkább a résztvevők választásától függött, így jöllehet nem a szerkesztői szándék cáfolataként, mégis – egy lehetséges másik elgondolás is reprezentálódik”.⁸ Ugyanakkor itt nem csupán egyetlen másik elgondolásról lehet szó, hanem valószínűleg *többről* is, hisz a lap saját korában olyan médiumként szolgál, melynek a világirodalomról szóló koncepciójához a csaknem százhusz, nagyrészt külföldi munkatárs a saját kultúra logikája felől próbál kapcsolódni. Így gyanítható, hogy a folyóirat hálózatának laza szerveződése eltérő szándékokkal, eltérő nézetekkel rendelkező egyéneket tart össze. Így többféle világirodalom-koncepció jelentkezik nemcsak a lapon belül, hanem a lap körüli diskurzusban is, ami leginkább az *ÖIL*-l szemben felállított elvárások és a szerkesztői elképzelések ütközéséből következtethető ki. Amennyiben globálisan közelítjük meg az *ÖIL*-t, e törésvonalak kevésbé figyelhetők meg – az egyes szövegcsoportok összevetése azonban felszínre hozza a félreértéseket, és kiderülhet, hogy hányféle világirodalom-koncepció fér meg látszólag minden problémától mentesen egymás mellett, s hogy mindez milyen folyamatoknak, illetve gesztusoknak köszönhető.

A dolgozat egy jól körülhatárolható szövegcsoport, az *ÖIL* angolszász anyaga felől közelíti meg e kérdéseket. Angolszász anyag alatt a következő típusú szövegeket érthetjük:

1. az angol nyelvű szövegek (1.1. eredeti angol szépirodalom/folklór, 1.2. magyarból fordított szépirodalom/folklór, 1.3. más nyelvből fordított szépirodalom/folklór, 1.4. cikk/tanulmány/esszé/recenzió),
2. magyar nyelvű szöveg valamilyen angolszász kérdéskörben,
3. más nyelvű szöveg (3.1. angol szépirodalom/folklór fordításban, 3.2. angolszász kérdéskört érintő szövegek),
4. a *Bibliographie*, a *Szemle* és a *Correspondance* nevű rovatok angolszász érdekeltségű szövegrészei.

Az angolszász anyag sajátossága, hogy bár száma többek között a német forráshoz képest jóval kisebb, és időtartama is korlátozottabb (1877–1881 között; ezután, amennyire a ko-

⁸ Fried, „Az Acta Comparationis Litterarum Universarum nyomában”, 102.

lozsvári könyvtárakban fellelhető egyre hiányosabbá váló lapszámokból végig lehet követni, már Butlertől, az angliai hálózat központi figurájától sem közölnek fordításokat), ennek ellenére jelentős szereppel bír a lap történetének kulcsfontosságú pillanataiban – így az alapítás első éveiben, valamint az 1879/80-as szimbolikus váltásnál is jelen van. Az angolszász kapcsolatok és a lap angolszász fogadtatása ugyanakkor meglehetősen „beszédes” módon világítja meg azt, hogy amit a külföldi kultúra érdekesnek tart a lapban, az a magyar közeg számára kétely forrása lehet. A lapban és a lap körül jelentkező magyar és angol perspektívák egymás mellé helyezéséből így kiderül, hogy céljai a különböző kultúrák felől mennyire más-képp értelmeződtek. Ennek alapján megállapítható, hogy a lap koncepciója talán túl bonyolultnak bizonyult. Ezt különféle paradox helyzetek, többek között a magyar és az angol sajtó visszajelzései is szemléltetik: így míg a magyarok számára az *ÖIL* nem volt eléggé „magyar”, az angolok számára pont a lap „magyarsága” lehetett vonzó. Ugyanígy szorult kétféle elképzelés közé a folyóirat a folklór tanulmányozásának és gyűjtésének tekintetében is: míg a magyar népdalok angol fordítása a magyar irodalom érdekeit szolgálta, egy magyar folklórtársulat megalapítására irányuló javaslat Meltzl kezdeményezésére inkább az angliai, antropológiai beállítottságú „The Folklore Society” mintájára utal, mintsem a magyar folklórgyűjtési gyakorlatra. Úgy tűnik, az *ÖIL* folyamatos önreflexiói mellett úgy tudta ezeket a különféle érdekeket összeegyeztetni, valamint az egymástól eltérő koncepciókat összehangolni, hogy olyan kultúraközvetítő figurákat vont maga köré, akiket saját komparatistikai céljaik mellett legitimációs forrásként is felmutathatott – ilyen az angliai Edward Dundas Butler, a magyar irodalom talán legfontosabb angliai közvetítője a korszakban. Elképzelésünk szerint a különböző koncepciók ezeknek az érdekegyeztetéseknek és kulturális mediálásoknak köszönhetően férhetnek meg egymás mellett látszólag minden probléma nélkül.

A dolgozat ennek megfelelően legalább három fő világirodalom-koncepcióról kíván szólni: a korabeli magyar irodalmi diskurzus elképzeléseiről, az angolszász perspektíváról és az *ÖIL*-nek e kettő viszonylatában értelmezendő, a szerkesztők által folyamatosan úrafogalmazódó állásfoglalásairól.

„ANGOL” VILÁGIRODALOM – „MAGYAR” VILÁGIRODALOM?

Az *ÖIL* angolszász anyagának vizsgálata során kiderül, hogy a szerkesztők⁹ fő törekvése a fordítási tevékenység által egy olyan csatorna megnyitása lehetett, mely révén az angol

⁹ Az *ÖIL* angliai szerkesztői olyan egyéniségek, akik függetlenül attól, hogy intézmények képviselőiben (British Museum) vagy magántudósokként foglalkoznak különböző népek irodalmával, mind benne

nyelvű közeg számára hozzáférhetővé váltak más kultúrák szövegei (például magyar, cigány, német vagy francia versek és népdalszövegek fordítása). Másrészt a kánonba illeszkedő angol szerzők (William Langland, Alfred Tennyson, John Milton, Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Robert Browning) műveiről a lap számára német, portugál és olasz átköltések születtek. Az angol szerkesztők tevékenysége tehát általánosságban véve egy olyan világirodalom-koncepciót mutat, melynek értelmében egyrészt valamely líracentrikus hiperkánon mentén tájékozódtak, másrészt egy antropológiai alapú irodalomszemléletből kiindulva a folklórszövegeket a „kis irodalmak” lényeges jegyeit hordozó alkotásokként tekintették. Ebben feltehetőleg az *ÖIL* szerkesztői elképzeléséhez való igazodás is szerepet játszhatott. Ez az irány ugyanis megegyezik Meltzl fentebb említett, a líra esztétikai elsődlegességével kapcsolatos elgondolásával, mely szerint az összehasonlítás tárgya csakis a forma lehet, nem pedig a tartalom.¹⁰ Ezt az irányvonalat leginkább E. D. Butler tevékenysége követi, aki összesen tizenkét verset (Vörösmartytól, Petőfitől, Aranytól, Vajdától stb.) és tizennégy népdalt fordított magyarból angolra az *ÖIL* számára. A többi angliai szerkesztő mindössze egy-két szövegfordítással járult hozzá a korpusz megteremtéséhez, így az ő egyéni koncepciójukból nem lehet következtetéseket levonni.

A folyóiratban publikált nem szépirodalmi szövegek ugyanakkor az angol irodalommal csupán más irodalmakkal való viszonyban foglalkoznak, s a recenziószerű rövid ismertetések során különféle európai szakmunkákra hívják fel az olvasók figyelmét. Mindebből világosan látszik, hogy az *ÖIL*-ben az olyan anglistikai tevékenység, mely az angol irodalom népszerűsítését tűzné ki céljául, nagyon minimálisan érvényesült; az angliai szerkesztők esetében inkább a „kifelé” való érdeklődés látszik, aminek legerősebb magyarázatát a hibrid identitásukban és az európai kultúrában való kiterjedt mozgásterükben, valamint E. D. Butler esetében a Kelet-Európára specializálódó munkakörben és az *antiquarianist* mozgalom sajátos hozzáállásában kereshetjük. Erről a későbbiekben részletesebben szót ejtünk. Ezenkívül az összehasonlító irodalom-koncepció körvonalazása tekintetében az *ÖIL* járulékosabb szövegrészei, azaz a

tartózkodnak egyrészt a londoni irodalmi és tudományos élet szférájában, másrészt az európai mozgalmak, transznacionális jelenségek áramlatában is. Az *ÖIL* iránti érdeklődésük alapjai a kozmopolitizmus, az áthagyományozott orientalizmus, a fordítás lehetősége vagy a bikulturális identitás lehettek. A tizennégy angliai munkatárs (James Baynes, Edward Dundas Butler, Nicolas Díaz de Benjumea, Arthur Diósi, Kate Freiligrath-Kroeker, John H. Ingram, Leopold Katscher, E. Les., Friedrich Marc, Theodor Marzials, Frederic Russell, S. Van Straalen, Ralph Whitehead, Helen Zimmern) közül azonban – annak ellenére, hogy mind nevüket adják a vállalkozáshoz, ezzel mintegy fenntartva a hálózatot – nem mindenki végez annyira látványos tevékenységet, mint E. D. Butler.

¹⁰ Gaal, *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*, 20–21.

Bibliographie, a *Szemle* és a *Correspondance* című rovatok meglehetősen sokat elárulnak, hiszen a szerkesztők munkatársaik tevékenységére többek között ezek révén hívják fel a figyelmet, jelezve egy-egy kiadványuk megjelenését vagy előkészületét, továbbá azt is, hogy különféle angliai folyóiratokban komparatistikai szempontból mely érdekes vagy relevánsnak gondolt cikkek, tanulmányok jelentek meg. Például már a bibliográfiai rovatban szereplő címek alapján is látható, hogy az angliai szakmunkák közül melyek tekinthetők komparatistikai tárgyúnak – vagyis melyekről vélik azt az angliai munkatársak, továbbá a lap szerkesztői, hogy illeszkednek az *Ö/L* világirodalom-konceptiójába: olyan művek, amelyek valamilyen módon az összehasonlítás módszerére alapoznak,¹¹ amelyek távolibb/egzotikusabb kultúrák nyelvére és/vagy irodalmára vonatkoznak,¹² fordítások,¹³ van példa útinaplóra¹⁴ és az angolok számára írt magyar nyelvtanra.¹⁵ Ezek említése semmiképpen nem tekinthető esetlegesnek, hiszen az egyes címek által jelzett témakörök és megközelítésmódok mind visszatérnek a lapban, sőt, időnként az érdeklődés középpontjába kerülnek, mint például az izlandi és a cigány folklór, illetve Gotthold Ephraim Lessing *Bölcs Náthán* című drámája.

E munka az előzőekben kizárólag a lapban közölt angolszász relevanciájú szövegek felől, tehát egy szűkebb körben kívánt megragadni egy bizonyos világirodalom-konceptiót, melynek érvényesülését tágabb kontextusból szemlélve még nagyobb biztonsággal elfogadhatjuk. A tágabb kontextus az angol társadalomtudományok erőteljes antropológiai beállítottsága a XIX. század második felében. E szemlélet a század első felének etnológiai mozgalmából nőtt ki, melynek értelmében az 1850-es évekre már sokan kutatták és gyűjtötték/rögzítették a „nép” gyorsan tovatűnő hiedelmeit és szokásait. A népi mozgalom előzménye pedig a XVI. századig visszavezethető *antiquarian* hagyomány, melynek képviselői nemcsak a népi kultúra tárgyi lenyomatait mint a múlt

¹¹ Az alábbi néhány lábjegyzetben csak szemléltetésképpen említünk olyan címeket – az áttekinthetőség érdekében bibliográfiai adatok nélkül –, amelyeket az *Ö/L* bibliográfiai rovata különféle lapszámban sorol. Például Jane F. Butler: *The Book of Job compared with the Book of Psalms*.

¹² Például G. Browning: *On the old Northern (Icelandic) language and literature*, V. Thomsen: *The Relations between ancient Russia and Scandinavia and the origin of the Russian state. Three lectures delivered at the Taylor Institution, Oxford in May 1876*, W. H. M. A. Lowe: *The fragment of Talmud Babli Pe Sachim of the ninth or the tenth century in the University library, Cambridge. Edited, with notes and an autotype facsimile*, Charles Leland: *The English Gipsies and their language*.

¹³ Th. Arnold: *Beowulf a heroic poem of the 8. Cent. with a transl., notes and appendix*, E. D. Butler: *Hungarian Poems and Fables for English Readers. Selected and translated*, Andrew Wood: *Nathan the wise. A dramatic poem by Lessing; translated into english blank verse stb.*

¹⁴ Andrew F. Crosse: *Round about the Carpathians*.

¹⁵ Ignatius Singer: *Simplified Grammar of the Hungarian Language*.

jeleinek hordozóit („popular antiquities”), de a nép szövegeit is összegyűjtötték. A romantika múlt iránti nosztalgiája járult hozzá a népi kultúra pozitív fényben való megítéléséhez, s Walter Scott példáját követve kezdték figyelmeiket a népi mesék, legendák, balladák felé fordítani.¹⁶ A brit antropológia tehát egyrészt a saját nép folklórja iránti érdeklődésből, másrészt a civilizátlannak vagy egzotikusnak tartott népek tanulmányozására alapozó etnológiából nőtt ki, így nem véletlen, hogy az 1878-ban megalakuló „The Folklore Society” vezetői között antropológusok is találhatók.

Ebből az antropológiai irányultságú szellemi környezetből fogadva az *ÖIL*-t, az angliai munkatársak számára feltehetően nem volt nehéz a kolozsvári alapítású lap antropológiai jellegű folklórcentrikusságával azonosulni. Mindenesetre elfogadhatóbb lehetett egy angliai személy esetében, mint a magyar közeg számára, melynek etnocentrikussága e korszakban a folklór kutatásában és tanulmányozásában is kizárólag a saját nemzeti értékei kidomborítására irányult.

Más szempontból éppúgy érthetetlen és integrálhatatlan volt a magyar diskurzus számára az *ÖIL* tevékenysége, s ez elsősorban abból ered, hogy a magyar környezet részéről a világirodalom tanulmányozását tekintve szintén megfogalmazódott egy bizonyos elvárás. A magyar sajtó kezdetben lelkesedéssel fogadja az *ÖIL*-t, remélve, hogy a lap a magyar irodalomról szóló diskurzust fogja külföldön fenntartani és ellenőrizni.¹⁷ Ugyanazt a vindikációs és erkölcsi hozzáállást várták el, mint amit az Akadémia által támogatott és Hunfalvy Pál által szerkesztett *Litterarische Berichte aus Ungarn* (1877–1880), majd az ennek folytatójaként jelentkező *Ungarische Revue* (1881–1885) hirdetett.¹⁸ Ugyanakkor nyilvánvaló volt, hogy az *ÖIL* így nem volt hajlandó, pontosabban nem így volt hajlandó megvalósítani a hungarológiát, hiszen, mint ez később kiderül, alapvetően Meltzléknek is határozott szándéka volt a magyar irodalom érdekében tevékenykedni. A lap mind kedvezőtlenebb fogadtatásban részesült a magyar közegben. Az *ÖIL* számára további minta lehetett volna a szintén 1877-ben Budapesten indított, Heinrich Gusztáv által szerkesztett *Egyetemes Philologiai Közlöny* szigorú tudományosága és filológiai alapossága, mely mellett az *ÖIL* ötletszerű, spontánabb szerveződésű volt, s a kortársak számára, úgy tűnik, nem férhetett meg egymás mellett a tudományosság egyszerre két különböző értelmezése.¹⁹

¹⁶ George W. Stocking Jr., *Victorian Anthropology* (New York: The Free Press, 1987), 47–71.

¹⁷ T. Szabó, „Negotiating the Borders of Hungarian National Literature”, 52.

¹⁸ Uo., 52–53.

¹⁹ Fried, „Fejezetek a magyar összehasonlító irodalomtudomány történetéből”, 65–68.

Felmerül a kérdés: hol helyezkedik el az angliai és a magyar horizontokhoz képest az *ÖIL* világirodalom-koncepciója? Valahol a hungarológia és a nemzetközi irodalmi folyamatok között, egy köztes pozícióban, melynek megtartása korántsem volt konfliktusmentes. A szerkesztőknek folyton küszködniük kellett a magyar és nemzetközi sajtó által a lapra rávetített sztereotípiákkal, a lappal szemben megfogalmazódó elvárásokkal vagy a koncepció rétegzettségét láthatatlanná tevő behatárolásokkal. E félreértések különösen jellemzőek voltak a lap fennállásának első két évére (eredetileg ennyi időre tervezték Meltzlék), de az 1879 januárjával kezdődő új évfolyam fordulata után sem maradt problémától mentes az *ÖIL* önpozicionálása.

Az *ÖIL* meglehetősen sokat idézi és kommentálja az angol, valamint a magyar sajtó viszonyulását saját kezdeményezéséhez, s e perspektívák szembesítése során kap újabb körvonalat az *ÖIL* koncepciója. A kizárólag az *ÖIL*-ben idézett vélemények vizsgálata különös fontossággal bír, hiszen a szerkesztők e gyakorlata az önreflexió egy mozzanatára világít rá, amely egyúttal jelzi, az *ÖIL* részéről a „magyarázkodás” nem esetleges, hanem bonyolult érdekegyeztetésbe (*negotiation of meaning*) ágyazott önlegitimáció, s így tudatos gesztus.

Az *ÖIL*-nek rögtön az első évfolyamtól folyamatosan küzdenie kellett a magyar sajtó nagy részének elégedetlenkedéseivel, amely számára érthetetlennek bizonyult a lap által képviselt többnyelvűség elve, s mely egyebek mellett kevesellte a magyar nyelvű szövegeket. Ezzel ellentétben a lap törekvése volt olyan alternatívát kínálni az összehasonlító irodalomtudomány számára, amely összehangolja a nemzeti kultúra érdekeit és értékeit egy világirodalmibb perspektívával. Azaz felajánlotta

a nemzet és a nemzetközi olyan újraértési kísérleteit, amely nem kívánja eltüntetni a nemzetet vagy a nemzetit, de tudatosítja azt, hogy a nemzetinek a transznacionális folyamatokba való beágyazása és a különféle nemzeti irodalmi jellegnek az eredeti nyelvi környezetet tekintetbe vevő összehasonlítása új esélyt adhat azoknak a politikai és társadalmi feszültségeknek (...) az oldására is, melyek annyira nyomasztották, zavarták vagy bosszantották a lap szerkesztőit is.²⁰

A nacionalista jellegű irodalomértelmezésből való kibillentések a szerkesztők számára természetesek és magától értetődőek voltak abban az értelemben, hogy abból a sajtó-

²⁰ T. Szabó Levente, „A komparatiztika többnyelvűség-kutatásai és az Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok többnyelvűségének korszerűsége”, *Helikon* 4 (2014): 551–552.

tos nyelvi és kulturális közegből nőttek ki, amely az általuk megélt mindennapok tapasztalatából származott. Ez az elgondolás azonban túl rétegzettnek vagy bonyolultnak mutatkozott nemcsak a magyar sajtó egy része, hanem talán az angol számára is, hisz minden olyan jelzés, amelyre a szerkesztőség valamiképpen reagált, egyfajta leegyszerűsítéssel beszélt az *ÖIL*-ről. Magyarország felől a nemzetről szóló diskurzusba való bele nem illeszkedést látták, ami erős frusztrációt váltott ki a lap szerkesztőiből, és értékeitől sem mentes éles elhatárolódást eredményezett:

... a Főv. Lapok, Magyarország és a Nagyvilág és a többi naturalisták, kik új tárgyakhoz akarván hozzászólni, de *semmit sem értvén belőlők*, a magy. publikumot szándékosan vagy szándéktalanul mystificálják velök – a helyett hogy egyszerűen béjelentenek; mert ennél többet nem is kívánhat képes és nem képes *mulattató* vagy *mulatságos* lapoktól valamely *tudományos szaklap*. (*ÖIL* 1877/XX, 423–424 - kiemelések tőlem)

Anglia felől azonban olyan elismerő kijelentések érkeztek, amelyek mindenekelőtt mégis a lap hungarológiai vonulatát látták a legerőteljesebbnek; a magyar kultúrába való beágyazottságot emelik ki például az ilyen, a *The Athenaeum*ban közölt, és az *ÖIL* által büszkén idézett ismertetések:

„Összehasonlító irodalomtörténeti (sic!) lapok” is the title of a periodical for the comparative study of the literatures of different nations, edited by Profs. Brassai and Meltzl, in Clausenburg, Transylvania. It is to be in Hungarian, but will also contain contributions in any of the European Cultursprachen. One of the principal aims of the new paper is to convey information on the current literature of Hungary to foreigners, and, vice versa, of foreign works, chiefly of those that bear in some way or other on Hungarian subjects, to native readers. (*ÖIL* 1877/VI, 128)²¹

²¹[„Összehasonlító irodalomtörténeti (sic!) lapok» címmel indul egy a különböző nemzetek irodalmának összehasonlító vizsgálatával foglalkozó periodika, melyet Brassai és Meltzl professzorok szerkesztenek Kolozsvárott, Erdélyben. A lap magyar nyelvű lesz, de tartalmazni fog szövegeket bármilyen európai kultúrnyelven. Az új lap egyik fő célja, hogy tájékoztassa a külföldieket a kortárs magyar irodalomról, és fordítva, az anyanyelvűeket a külföldi munkákról, főként azokról, melyek valamilyen módon a magyarokhoz kapcsolódnak.” – *A ford.*]

A lap e korai „félreolvasása”, vagy egyszerűen valamelyest leegyszerűsítő olvasata nem zavarhatta a szerkesztőket, sőt, az efféle ismertetéseket kínálták mintaként a magyar sajtó számára is. „Az »Athenaeum« velős ismertetése mintául szolgálhatott volna némely magyar szaklapoknak, melyek nem is tudták, hogy mit mondjanak rólunk.”²² Eközben az a paradox helyzet alakult ki, hogy a magyar közeg épp a lapnak a „magyar-ságát” nem vette észre, miközben az angol ennek mentén értelmezte. Az angol sajtó azonban értékelni tudta a komparatistikai vonulatot is, mint a *The Academy*nek az alábbi ismertetése jelzi:

„With the last number the *Összehasonlító irodalomtörténelmi Lapok* closes its first series. A want of some vehicle for comparative literature has been long felt, and this enterprising periodical has now rallied a large force of contributors in most of the European languages, and their subdialects. The last numbers have greatly increased in bulk, and have contained many interesting comparisons of folk-lore. (...)” (*ÖIL* 1877/XIV, 295-296)²³

Ebben az értelmezésben az *ÖIL* hiánypótló kezdeményezés volt, amelynek igénye nemzetközileg már rég érződött. Ez ismét megerősíti a tényt, hogy Meltzl és Brassai, a saját kulturális tér sajátos, de a világon nem kivételes nyelvi rétegzettségének tapasztalatából kiindulva egy egyetemesnek mondható igényt érezhettek meg az irodalom(történet) újraértelmezésére. Valamivel eltérőbb viszonyulást olvashatunk ki az alábbi részletből, mely az *ÖIL*-re ugyan nem tér ki, de méltatja a lap egyik munkatársának, E. D. Butlernek tevékenységét:

Über *Butler's* in unserer Nr. II. besprochene Schrift sagt „The Academy” (v.23 Juni) „little book, indeed a very little book, but interesting as suggesting a hope that the Museum still continues to Hungarian literature the enlightened

²² Uo.

²³ [„A legutóbbi számmal zárja az *Összehasonlító irodalomtörténelmi Lapok* első évfolyamát. Régóta érezhető, hogy szükség van egy eszközre az összehasonlító irodalom tanulmányozására, és ez a vállalkozó szellemű folyóirat mostantól az európai nyelvek nagy részében és azok aldialektusaiban nagyszámú közreműködőt gyűjtött maga köré. Az utóbbi lapszámok tartalmilag gyarapodtak, és számos érdekes folklórszöveg összehasonlítását tartalmazzák. (...)” - *A ford.*]

patronage which distinguished it in the time of the late Mr. Thomas Watts. – Although literature proper is at a rather low ebb in Hungary at present, publications of great interest in the fields both of Hungarian philology and Of Hungarian history are continually brought out under the direction of the Hungarian Academy.” (ÖIL 1877/XII, 253)²⁴

Meltzlék e megjegyzést, mely elég határozottan megmutatja a nyelvek és irodalmak közti viszony hatalmi jellegét, ugyanakkor a két kultúra közötti érintkezést nemzeti intézményekhez kapcsoltn láttatja, s az ÖIL érdemeire nem tér ki, kommentár nélkül hagyják. Valószínűleg a szerkesztőket nem zavarta, hogy vállalkozásuk az Akadémia hungarológiai tevékenységének „csupán” egyik alternatívája, s így nem mindig látható, mivel a lap által képviselt hungarológia egy sokkal rétegzettebb elképzelésből nőtt ki, és nem csak kizárólag a magyar irodalmat helyezte fókuszba. Ha az angol sajtó egyes vitathatóbb kijelentéseire nem is reagál a lap, annál inkább válaszol arra, ami a magyar sajtóban megjelenik. Például a magyarországi barátságtalan fogadtatás váltotta ki a *Correspondance* rovatban a következő önlegitimáló szerkesztői levél megjelenését:

A Fővárosi Lapok t. szerkesztősége (Vadnai ur) júniusi egyik száma ujdonságai közt lapunkról nem tart semmi egyebet felemlítésre méltónak, mint csak azt a lakonikus statistikát, hogy 1. kötetünk: 14 magyar, 40 német, 2 francia, 8 angol, 6 olasz, 2 spanyol cikket tartalmaz. Jegyezze meg magának a tudományt rőffel mérő t. szerkesztőség, hogy rosszul számított és hogy **több van 40 német cikknél**; csakhog ezek közt körülbelől harmincz tisztán magyar irod. tárgy! – A magyar mivelt közönséget pedig ideje korán figyelmeztetjük arra a szellemdús előzékenységre, mellyel a budapesti sajtó némely elterjedt terméke minket ugy is elég nehéz missiónkban támogat és – rőffel mér. Hogyha hazánkbeli *ilyes negativ részvét miatt lapunkat nem sokára külföldi czég kezébe kellene bocsátanunk*, akkor aztán fájdalom – 50 év alatt se fog annyi magyar (illetőleg magyar szellemű) cikket lapunkból (sőt külföldi tudósok kezébe jutó valamennyi lapokból is)

²⁴ [Butlernek arról az írásáról, melyet II. lapszámunkban tárgyaltunk, azt írja a The Academy, hogy „valóban kis könyvecske, de nagyon érdekes, amennyiben fenntartja a reményt, hogy a British Museum továbbra is folytatja a magyar irodalom felvilágosult pártfogását, mely a megboldogult Mr. Thomas Watts idejében jellemző volt. – Habár a hazai irodalom jelenleg meglehetősen gyenge Magyarországon, a magyar filológia és a magyar történelem területén nagy érdeklődésre számot tartó kiadványok folyamatosan jelennek meg a Magyar Akadémia irányítása alatt.” – A ford.]

összeszámíthatni a F. L. buzgó statistikusa, mint a mennyit jelenleg öt hó alatt. Hogy ha nagy áldozatainknak itthon, csak némileg megfelelne bár az a csekély részvét, melyre előre számíthatni véltünk, és ha p o. az egész nagy fővárosban nem volna tényleg csak fél annyi előfizetőnk mint – Spanyolországban van! akkor mi volnánk elsők, kik szeretett magyar nyelvünknek mind nagyon tért engednénk. A míg azonban az említett mostoha külső körülmények az ugysis eléggé gyakran ismételt kötszéges mellékletek még gyakoribb ismétlését meggátolják, voltaképpen ugysis csak a magyar irodalom legnagyobb érdekében vélünk működni, hogyha inkább csak az activ oldalra szoritkozva (l. „Előszó” 3. l.) a *tudományos importra* fektetünk főszólyt. *Igy legalább az egyik irányban törekszünk mind nagyobb kört foglalni el, miután a másik (közvetlenül magyar) irányban való intentióink kellő viszhangra nem találtak itthon.* Csak hogy ennek az iránynak még intensivebb mívelése könnyen egészen elidegenithetné lapunkat hazánk lapjaitól, a mit mi leginkább sajnálnánk, de a mitől csakis laptársaink óvhatnak meg. Így tehát nem csak kértünk a lapoktól, hanem követelünk is több igazságot a nemes ügy érdekében. (ÖIL 1877/XIII 279–280 - kiemelések tőlem)

Nem csupán a magyarországi szellemi környezettől való fokozatos elszigetelődés tünete ez a megértést és támogatást követelő levél, hanem a hungarológiai vonalnak a gyengülését/feladását is kijelenti azzal, hogy a hangsúlyt a „tudományos importra” helyezi. Az ÖIL eredetileg a magyar irodalom részeként határozta meg magát, s foglalkoztatta az, hogy miként lehetne külföldre közvetíteni a magyar kultúrát. Ugyanakkor sosem kívánt pusztán propagandisztikus eszköz maradni, hanem a hungarológiát – bár ezt így nem nevezi meg – egy olyan független és (ön)reflexív tudományként képzelte el, mely a komparatiztikába integráltan működne – ez olyan ideál, mely egyre szélesebbé tette a szakadékot az ÖIL és a magyarországi irodalmi intézmények között.²⁵ E törés az 1879 januárjában induló új évfolyammal konkretizálódott, amelytől kezdve a lap főcíme latinul szerepelt (*Acta Comparationis Litterarum Universarum*), és amellyel a szerkesztők tudatosan elhatárolták magukat az ÖIL első két évfolyamának hangsúlyosabban hungarológiai indíttatású komparatiztikájától, és igyekeztek egyre nemzetközibbé válni.²⁶ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy az ÖIL érdeklődése megszűnt volna a magyar vonatkozású témák iránt: továbbra is szorgalmazta a magyar versek és népdal-

²⁵ T. Szabó, „Negotiating the Borders of Hungarian National Literature”, 57.

²⁶ Uo., 57–58.

ok fordítását, Petőfinek az új fordítóiról is gyakran beszámolt, s az állandó *Petőfiana* című rovat is hozzájárult ahhoz, hogy a magyar költő világirodalmi elismerésben részesüljön.²⁷ Ennek ellenére egyre kisebb arányban jelentkeztek például magyar nyelvű szövegek a lapban azzal párhuzamosan, ahogy a nemzetközi jelleg erősödött. A magyar közegtől való eltávolodás egy további, már az idézett 1877-es szerkesztői levélben megjósolt lépése következett be, amikor a lap székhelye Londonba helyeződött át, majd az 1880. március 15-i számmal kezdve a kezdőlapon Kolozsvár alatt a kiadás helyeként a Trübner Kiadó neve is megjelent, s végig ott maradt. Ez az áthelyeződés azért szimbolikus, mivel a szerkesztőség változatlanul Kolozsváron maradt, csupán a Meltzlék és a Trübner közötti kapcsolatot jelzi a londoni kiadó szerepeltetése a címlapon. Ez újabb bizonyítéka annak a folytonos helykeresésnek és önértelmezésnek, mely az *ÖIL* képlékenységeinek és laza szerveződésének meghatározó eleme. Még ezt követően is azonban az egyik legfőbb célnak a magyar tudományos élet eredményeinek a nemzetközi ismertetését emeli ki többek között a következő, 1880. március 31-i számban szereplő cikk, mely az *ÖIL* (tágabban a magyar irodalom) és a *Trübner's American and Oriental Literary Record* kapcsolatát így magyarázza:

Azok közül az eredmények közül, melyeket az *Ö. I. L.* már második trienniuma küszöbén elért, annak a legszebb céljának valószínűsítésében, hogy külföldön a magyar névnek minél több becsületet és minél szélesebb elismerést vivjon ki, talán kevés van, mely neki nagyobb örömet okozhat, mint az a tény, hogy a *Trübner's Record* neve alatt világszerte ismeretes f. londoni szakközlöny ezentúl különös figyelemmel fogja kísérni hazánk tudományos mozgalmait is; mire az *Ö. I. L.* felhívja az illetékesek, jelesen hazánk orientalistái és többi philologusai figyelmét, szívesen elvállalván a netáni közbenjárást. Egyébiránt a Trübner világhírű cég mint az *Ö. I. L.* angol commissionariusé, ennek minden számának élén áll. A *Record* czime alatt eddigelő a következő magyarázó részlet volt olvasható: *A Register of the most important works published in North and South America, India, China, and the British Colonies; with occasional notes on German, Dutch, Danish, French, Italian, Spanish, Portugese, and Russian Literature.* Ezentúl oda lesz illesztve mint állandó kiegészítés: **and Hungarian literature.** Már két évvel ezelőtt felkeresvén megrendeléssel a *Record* szerkesztője az *Ö. I. L.*-t, állandó összeköttetés sine qua non-jául a magyar, nóha polyglott lap tőle ezt a f. formalis kiegészítést kérte; mi-

²⁷ Gaal, *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*, 25.

re az angol lap egyelőre nem látszott hajlandónak. Most azonban f. é. február 21-én kelt levelében, ismételt figyelmeztetésünkre, ezeket írja ez ügyben: „*Wir würdigen vollständig die bedeutung des »and Hungarian« in der überschrift unseres Record u. haben uns entschlossen, diese verbesserung vorzunehmen.*” Ismeretes, hogy a Record az egész földgömb valamennyi nevezetesebb philologusai kezében van. (ÖIL 1880/LXVI, 88)

A Trübner cég rendkívül kiterjedt hálózatába való bekerülés egyrészt presztízs kérdés volt, másrészt a világirodalomban betöltött pozíció megszilárdulását is jelenthette. A cég, melynek alapítója a német származású, Angliába kivándorolt Nicholas Trübner (1817–1884) volt, az amerikai könyvek importálása mellett, „Európa” és a „Kelet” között közvetítve, már az 1850-es évek elejétől fogva a keleti irodalmakra, a filológiára és a filozófiára szakosodott.²⁸ Bár a brit birodalmi logikát követve ez az orientalista érdeklődés elsősorban India és Ázsia egyéb területeire irányult, ahogyan azt a *Trübner's American and Oriental Literary Record* (1865–91) című havilap Meltzl által is idézett alcíme jelzi, mind az orosz, mind pedig a magyar irodalom beleférhetett egy tágan értelmezett orientalizmus-koncepcióba.

Az ÖIL Londonba való „áthelyezése” során egy kelet-európai, a többnyelvűséget mindennapi tapasztalatként megélő perspektívából kibontakozó egyetemi vállalkozás még nagyobb léptékű nemzetköziesítése valósult meg, amely nem egyetlen példája a Trübner és a magyar irodalom együttműködésének.²⁹ Mint látható, a londoni kiadóval való együttműködésben a két félt eltérő szándékok vezérelték: Trübner számára az ÖIL keletisége miatt lehetett érdekes, míg az ÖIL egyik fő célja volt univerzálissá tenni a saját komparatiztikai elképzeléseit. Ennek érdekessége, hogy ez a stratégia végül nem adott új lendületet az 1880-as évek közepétől egyre „fáradtabb” projektnek. Feltehetőleg a szimbolikus helyszínváltás mellett szükség lett volna a munkatársi kör revitalizálására, újabb személyek bevonására a szerkesztői munkálatokba, illetve Nicholas Trübner 1884-ben bekövetkezett halála által is gyengülhettek az ÖIL-t Lon-

²⁸ Leslie Howsam, „Trübner, Nicholas (1817–1884)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/27771>.

²⁹ Duka Tivadar Kőrösi Csoma Sándor-kiadásának angol változatát szintén a Trübner jelentette meg. Erre lásd például Duka Tivadar Gyulai Pálhoz írott levelét 1885. április 20-án. Lelőhelye: MTAK Kt Ms 4748 / 218. A forrásanyagot T. Szabó Levente bocsátotta rendelkezésemre, segítségét ezúton is köszönöm.

donba fűző szálak. Valószínűsíthető az a feltevés is, amit T. Szabó Levente fogalmaz meg, hogy éppen a földrajzilag és kulturálisan perifériának vélt helyzet tud termékeny és sikeres táptalaja lenni egy többnyelvű, a „nagy” és „kis” kultúrák nyelvei és irodalmi között egyenlőséget tevő kezdeményezésnek.³⁰

Mint arról már szó esett, az *ÖIL* világirodalom-koncepciója a folklórnak kitüntetett helyet szánt, s ezért is született Meltzl tollából a *Javaslat egy magyar folklore társulat alapítása ügyében* című kiáltvány. Meltzl írása a néphagyomány megőrzésének a szükségessége mellett érvel, és kiderül az is, hogy mi értendő „néphagyomány alatt”: „városon és falun száz jellemző apróbb vonás merül fel beszélgetés közben, hol a család asztalán, hol a piacon, mezőn, vagy erdőn”, ez pedig lehet „népdal, példabeszéd, gúnynév, gyermekmondoka bármely nyelven stb. stb., szóval mindaz, miben oly gyakran a legmélyebb tudomány rejlik”.³¹ A cikk továbbá megemlíti, hogy egy ilyen feladattal foglalkozó társaság az Összehasonlító Irodalmi Társulat néven „már de facto létezik”, de hivatalos működése 1883. január 1-jétől indul. Ezt követi a Társulat szabályzata, mely egy rövid utalással bár, de határozottan megjelöli a mintát: „Az Ö. I. T. célja (hasonlóan a modern angol és amerikai Folklore-Societyékhez) (...)”. Miért minta az angol közegből származó folklórkutatás és nem minta a magyar (a Magyar Akadémiának és a Kisfaludy Társaságnak a már létező, folklórral kapcsolatos megoldásai)?

Erre lehetséges választ egy olyan, az előbbi felhívást néhány lapszámmal megelőző, az angol folklórtársulat – a világon az első ilyen társulatok egyike, melyet 1878-ban alapítottak Londonban – tevékenységéről szóló beszámolóban kereshetünk,³² amely kiadványaik felsorolása előtt ugyanúgy a „megőrzést” tűzi ki célként, a néphagyomány („Popular Antiquities”) körébe pedig a következőket sorolja: „relics of our Popular Fictions and Traditions, Legendary Ballads, Local Proverbial Sayings, Superstitions and Old Customs”, mely lényegében egyezik az *ÖIL* elképzeléseivel. Az angol társulat két további sajátossága szintén követendő elvnek bizonyulhatott: egyrészt, hogy nem csupán az angol néphagyomány érdekli, ami egyúttal a kiadványok címeiből is látszik – szerepel olasz, orosz stb. kultúrára vonatkozó munka –, hanem más népek folklórájának ismerete által a saját néphagyomány jobb, mélyrehatóbb megértését véli lehetségesnek, s ez kimondatlanul is az összehasonlító módszer igényét jelenti. A „The Folklore Society”-elnevezés is, valamilyen jelző hiányával azt sugallja, hogy a

³⁰ T. Szabó, „Az összehasonlító irodalomtudomány kelet-európai feltalálása és beágyazottsága az 1870-es években”, 458.

³¹ *ÖIL* XCVII–C (1881): 112–115.

³² *ÖIL* LXXXVII & LXXXVIII (1881): 126–8.

társulat nem kívánja földrajzilag meghatározni önmagát, s így érdeklődési körét földrajzilag leszűkíteni.³³ Mindez a korábban vázolt XIX. századi brit társadalomtudomány erős antropológiai irányultságának tudható be, melynek eredeti szándéka a gyarmatosított népek logikájának a megismerése volt; így nem meglepő, hogy az angliai folklórtársaság alelnökei között is olyan figurák szerepelnek, mint például Sir Edward Burnett Tylor antropológus, a folklórkutatással is intenzíven foglalkozó Henry Charles Coote történész és William Ralston Shedden könyvtáros és orosz-szakértő. Az *ÖIL* a „The Folklore Society”-hez hasonlóan nemcsak a saját népköltészet gyűjtését tűzte ki célként, hanem képes volt elvonatkoztatni annak etnocentrikusságától. Így a folklórkutatással kapcsolatosan egyszerre kétféle perspektíva érvényesült: a sajátot megmutatni akaró szándék és az etnocentrikusságtól elvonatkoztatni képes, a másik iránti antropológiai érdeklődés.

Az Ö. I. T. terve ennek ellenére megvalósítatlan maradt. Az 1889-ben Budapesten megalakuló Magyar Néprajzi Társaságnak nem lett tagja Meltzl, s a Társaság egyáltalán nem utalt Meltzl és az *ÖIL* eredményeire a folklórkutatás terén, valamint a felgyűjtött anyagra sem.³⁴ Ez annál is inkább meglepő, mivel az *ÖIL* vizsgálódásaiban annyira központi helyet foglalt el a folklór, hogy több ízben született javaslat egy *Encyclopoedia of the Poetry of the World* című kiadvány elkészítésére, mely a különböző kisebb-nagyobb kultúrák népdalait és azok fordításait tartalmazta volna.³⁵ Ha nem is sikerült ezt a kötetet létrehozni, csupán a *Symmikta* rovat anyagát is figyelembe véve az *ÖIL* lapjain mindenesetre jelentős korpusz gyűlt össze, mely távlatos kutatások alapját képezhetette volna, ha figyelmet szántak volna rá. Így tehát az, hogy Meltzl kimaradt a Magyar Néprajzi Társaságból, s hogy az *ÖIL*-t nem említi, annak lehet nyoma, hogy ezt a fajta néprajzi érdeklődést teljesen más paradigmába, azaz nem a nemzeti néprajz körébe sorolták – ez a párhuzamosság ugyanakkor a hazai és az *ÖIL* által képviselt gyűjtések között utólag mutatkozik meg.

A *Szemle*, *Bibliographie* és *Correspondance* rovatokban megjelenő kommentárok és ismertetések tehát arról tanúskodnak, hogy az *ÖIL* által képviselt hungarológia megvalósítására az angol közeg sokkal nyitottabb volt, mint a magyar, azon-

³³ Ezt a mából nézve egyesek amatőrizmusként látják, és a Society tevékenységét elégtelennek látják az angol folklorisztika fejlesztésének szempontjából. Jonathan Roper, „Folklore Studies in England”, *NNF News* 3 (2001): 10–12.

³⁴ Ma már azonban számon tartják, hogy Meltzl volt az első, aki egy magyar néprajzi társaság megalakítására tett javaslatot. Kósa László, *Magyar Néprajzi Társaság*, <http://www.neprajzitarsasag.hu/?q=bemutakozas>.

³⁵ *ÖIL* LIX (1879): 143–4, kiegészítve újra: LX (1879): 177.

ban mindkét nemzet – a saját világirodalmi elgondolásai felől közelítve – csupán egyik rétegét tudta látni és értelmezni egy ilyen mértékben összetett, a globális irodalmi folyamatok és a kialakulófélben levő hungarológia közötti köztes pozícióban³⁶ megmaradni kívánó koncepciónak.

A VILÁGIRODALMAK ÖSSZEHANGOLÓI – E. D. BUTLER ESETE

Az *ÖIL*-t gyakran vádolják azzal, hogy nem tudta gyakorlatba ültetni elképzeléseit. Közelebből vizsgálódva azonban olyan személyeket látunk a lap körül, akikkel éppen azért volt sikeres az együttműködés, és akikhez éppen azért ragaszkodhattak a szerkesztők, mivel saját világirodalom-koncepciójuk megvalósítóit vélhették bennük felfedezni. Az angliai munkatársak közül ilyen Edward Dundas Butler (1845–1919), a British Museum könyvtári hivatalnoka, aki fordítói tevékenysége révén kapcsolódott az *ÖIL* projektjéhez. Már hivatalbeli elődje, Thomas Watts (1811–1869) is intenzíven foglalkozott a magyar irodalommal,³⁷ és ezt az érdeklődést „örökölte” Butler, folytonosságot teremtve a magyar kultúra angolszász irányban való közvetítésében, amint azt a már idézett *The Academy*-beli cikk is hangsúlyozza: „suggesting a hope that the Museum still continues to Hungarian literature the enlightened patronage which distinguished it in the time of the late Mr. Thomas Watts.”³⁸ E kulturális közvetítési folyamat a már említett, az angliai környezetben *antiquarianism*ként ismert mozgalomhoz kapcsolódik, mely hozzátartozott a British Museum könyvtárosainak munkaköréhez, s egyik szándéka a „kis népek” kultúrájának felfedezése és pártolása volt. Az *antiquarian* típusú kulturális foglalatosságnak modern értelemben vett kulturális megőrzés szakmáivá való átalakulása ez időszakban történt: a XIX. század közepéig ez teremtette meg a fő kapcsolatot múlt és jelen között, s fő feladata a múlt materiális elemeinek a megőrzése és konzerválása volt. Ezt követően azonban egyre inkább a kulturális protekcionizmus egyik formájává vált, mely körül olyan diszciplínák is kifejlődtek, mint például a modern értelemben vett történettudomány, a szociológia, az antropológia, a művészettörté-

³⁶ T. Szabó, „Negotiating the Borders of Hungarian National Literature”, 57.

³⁷ Lásd Richard Garnett, „Watts, Thomas (1811–1869)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/28893?docPos=3>, valamint Czibány Lóránt, *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1860–1914* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 186.

³⁸ *ÖIL* XII (1877): 253.

net, az archeológia, a vallástörténet.³⁹ Ezeket a törekvéseket az orientalizmus XIX. századi divatja, tehát az egzotikusnak látott Kelet vonzása is táplálta, melynek egy tágabb értelmezésébe belefértek a kelet-európai kultúrák és irodalmaik, s így a magyar is.

Butler az első modern értelemben vett Kelet-Európa-szakértők egyike, akinek protekcionista álláspontja egyrészt munkahelyi kötelessége, s így érvényesítése akár presztízs kérdés is, másrészt személyes rajongás függvénye. Bár a román, finn és görög nyelv is nagyon érdekelte, Butler elsődleges érdeklődési köre láthatóan a magyar irodalom volt, amiben valószínűsíthetően az angol–magyar unitárius kapcsolatok is jelentős szerepet játszottak.⁴⁰ A British Museum-beli tevékenységek, a fordítások és kötetkiadások mellett az *Encyclopaedia Britannica* Kilencedik Kiadásába (1875–1889) Butler írta a *Magyarország* címszót, melyben földrajzzal, történelemmel, nyelvvel és irodalommal kapcsolatos információkat közölt.⁴¹ Czigány szerint ebben a munkában a magyar irodalommal kapcsolatos nézeteit Toldy Ferenc befolyásolhatta.⁴² Butlernek tulajdoníthatók továbbá Batsányi János, Bajza József, Csokonai Vitéz Mihály, Döbrentei Gábor, Eötvös Loránd, Erdélyi János, Fáy András, Garay János, Gyöngyösi István, Jósika Miklós, Kazinczy Ferenc, Kisfaludy Károly és Kisfaludy Sándor, Kölcsey Ferenc, valamint Tompa Mihály rövid terjedelmű életrajzai.⁴³

Butler tevékenységét rajongással fogadták a magyar tudományosság hivatalos orgánumai, a Magyar Akadémia és a Kisfaludy Társaság, emellett a magyar sajtó és az összehasonlító irodalomtudomány úttörő lapja is: „Előre is kijelentjük, hogy Butler ezekkel a szép fordításaival is, melyeket volt alkalmunk elolvasni, kiérdemelte magának a magyar irodalom legnagyobb köszönetét.”⁴⁴ Az alábbi szerkesztői levelet az *ÖIL Correspondance* című rovatában közlik, miután az előző számban⁴⁵ Butler *The Cheap Dinner* című, magyar művek angol és német fordítását tartalmazó, valószínűleg 1875 körül kiadott művét⁴⁶ méltatják:

³⁹ Tim Murray, „Rethinking Antiquarianism”, *Bulletin of the History of Archeology* 17(2) (2007): 14, <http://www.archaeologybulletin.org/articles/abstract/10.5334/bha.17203/>.

⁴⁰ Kovács Sándor, *Angolszász–magyar unitárius érintkezések a 19. században* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011), 132.

⁴¹ Czigány Lóránt, „Magyar irodalom az Encyclopaedia Britannica tükrében”, *Új Látóhatár* 4 (1961): 372, http://ujlatohatar.com/?page_id=308.

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 373.

⁴⁴ Az akkor még sajtó alatt lévő *Hungarian Poems and Fables for English Readers* című kötet kapcsán. *ÖIL* XIV (1877): 287.

⁴⁵ *ÖIL* II (1877): 33–35.

⁴⁶ Internetes elérés: <http://www.worldcat.org/title/olcso-ebed-the-cheap-dinner/oclc/65243719>.

Butler E. urnak London. Szives magyar levelét vettük és köszönjük szépen. Engedje meg, hogy a discretio mértékét félretegyük ily meglepő s ezért nevezetes jelenséggel szemben. A nagy világban oly fölötté ritkák a külföldi írók, kik Petőfi nyelvével foglalkoznak, hogy mindegyik felér egy solitaire-rel, melyet aranyba kellene foglalni és féltékenyen őrizni. Ezért csak irodalmi kötelességet és missiónk egyik legkiválóbb feladatát véljük teljesíteni, midőn – utólagos engedélye és megbocsátása reményében! – magyar levelét egész épségében és szeretetreméltóságában közzétesszük, ezáltal olvasóinkat is részesítvén ama ritka élvezetben, hogy angol tudóst magyarul beszélni halljanak: „British Muzeum, London 9/2/77. Tisztelt uram! Tegnap kaptam a hirlapot, melyet uraságod nyájasan küldött. – Örömmel olvastam a tekintetes szerkesztő kedves birálatját, melylyel kellemesen lepett meg; és jószívűségéért köszönetemet sietek most ezennel kifejezni. Remélem azonban, hogy idővel találhatok alkalmatosságot, a szép irodalmatok’ sok kis termékét még angolra lefordítani. – Melyek után szives üdvözléssel maradok tekintetes szerkesztő urnak alázatos szolgálja: Butler Ede.”(ÖIL 1877/III, 72)

Az ÖIL-nek presztízskérdést jelenthetett Butler kivételes érdeklődése a magyar kultúra iránt, azonban ennél is fontosabbnak mutatkozik az, hogy a British Museum könyvtárával való kapcsolat ápolása sajátos hungarológiai elképzeléseik megvalósítására is alkalmas volt. Butler ugyanis állandóan szem előtt tartja a magyarok visszajelzéseit a műveivel kapcsolatban, továbbá elfogadja a magyar irodalom szaktekintélyeinek útmutatását fordítói tevékenységét illetően.⁴⁷ Ezt a viszonyt pedig igyekszik minél transzparenssebbé tenni, mindig kiemelni, hogy tevékenysége kiknek az irányítása és tanácsa alapján történik. Például kiadványai előszavában külön utal arra, hogy az ÖIL jelentős szerepet játszott ezeknek a műveknek az elkészülése során. A *Hungarian Poems and Fables for English Readers* előszavában ismerteti, hogy a költemények nagy része már megjelent az ÖIL-ben, de ugyanakkor legalább ugyanolyan fontosnak látszik az a viszony, melyet egyéb magyarországi lapokkal is fenntart, azaz nem hagyja magát az ÖIL által ki-sajátítani, hanem egyensúlyozni próbál a különféle magyar érdekek és szemléleti víziók között. Ez azért is érdekes, mert úgy látszik, Butler alakja hangolja össze a különféle magyar lapok elképzeléseit a magyar irodalom külföldi propagálásáról, miközben – amint

⁴⁷ Czigány, *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1860–1914*, 188.

láttuk – e lapok között (pontosabban: az *ÖIL* és a legtöbb magyar sajtótermék között) egymás meg nem értéséből fakadó feszültségek állnak fenn. Butler írja:

Encouraged by the favourable notice taken of a former attempt to introduce Hungarian Fables and Poetry to English Readers, the translator ventures to send forth this little volume, containing a few metrical English renderings of Poems by some of the best modern Hungarian poets, as well as several Fables by Fáy and other. Most of the Poems have been already published in the „Comparative Literary Journal”, (Összehasonlító irodalomtörténelmi Lapok,) edited by Drs. S. Brassai and H. Meltzl, at Klausenburg in Transylvania.

The translator desires to express his grateful acknowledgements to the writer of the literary columns in the Hungarian „Sunday Newspaper”, (Vasárnapi Ujság,) for several valued suggestions. He has also to thank the editor of the „Pest-Ofen Review”, (Budapesti Szemle) for his encouraging notice. The original of „The Mountain Chapel” (A bércki kápolna) appeared in this „Review” for March–April of the current year.

The rhythm of the Hungarian poems has in many cases been retained in the English versification. (HPFFER, iii-iv)⁴⁸

A kicsit később, 1881-ben megjelenő, a *Buda halála* 6. énekének és egyéb szövegeknek a fordítását tartalmazó Butler-kötet elején újabb hivatkozás történik az *ÖIL*-re, megemlítve azt a projektet, mely Petőfi *Reszket a bokor, mert...* című versének minél több nyelvre való lefordítását tűzte ki céljául:

The translator has ventured to add, and generally in the original metre, a few Folk-Songs and other pieces, reprinted from the Klausenburg „Journal of

⁴⁸ [Bátorságot nyerve egy korábbi, magyar meséket és verseket angol olvasóknak közvetítő kísérlet kedvező fogadtatása láttán, a fordító arra vállalkozik, hogy kiadja e kis kötetet, mely néhány legjobb modern magyar költő verseinek, valamint Fáy és mások néhány meséjének angol nyelvű átültetését tartalmazza. A költemények legtöbbjét már közölte a Dr. S. Brassai és Dr. H. Metzl által az erdélyi Kolozsvárott szerkesztett Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok. A fordító szeretné hálás köszönetét kifejezni a Vasárnapi Ujság irodalmi rovatának írójának az értékes javaslataiért. Szintén köszönettel tartozik a Budapesti Szemle szerkesztőjének a bátorításért. A The Mountain Chapel (A bércki kápolna) eredetileg ez utóbbi lapnak az idei, március-áprilisi számában jelent meg. A magyar költemények ritmusa legtöbb esetben megőriztetett az angol verselésben. – A ford.]

Comparative Literature". Owing to the exertions of the editor, Dr. Hugo Meltzl, the short lyrical piece by Petőfi, „The Quivering Bush”, has been rendered into numerous languages and dialects (...) ^{49 50}

Mindezekből talán nem elhamarkodott arra következtetni, hogy Butler protekcionista logikájának egyik kulcsfontosságú jellemzője a kölcsönös tiszteleten túlmenő gesztusokban a hierarchizáltság megszüntetésére való törekedés, ugyanis ezekből a szövegekből az derül ki, hogy önmagát olyan pártfogónak látja, aki nem áll a pártfogolt „kis” kultúra fölött, hanem annak mintegy aláztos szócsöve, annak szaktekintélyeire hivatkozva végzi a munkásságát, s így önmagát tulajdonképpen a lehető legtranszparensabb mediátorként kívánja pozicionálni. E mediálás nem csupán a magyar és az angol, valamint az angol világnyelv státusából kifolyólag pedig egy még kiterjedtebb kultúra között történik, hanem bizonyos szinten a magyar irodalmat képviselő intézményi rétegek között is, hisz Butler egyrészt 1877-től az *ÖIL* egyik legszívélyesebben üdvözölt munkatársa, másrészt 1879 februárjától a Kisfaludy Társaság levelező, s 1881 májusától a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja. ⁵¹

Butler kulturális protekcionizmusának másik vonása a magyar szövegek „konzerválásában” rejlik, melyet a fordítói tevékenysége által valósít meg. A *Hungarian Poems and Fables for English Readers* című kötethez írt, már idézett előszóban felhívja olvasói figyelmét, hogy néhány legjobb *modern* költő versét fordítja le. Amikor a „modern” jelzőt használja, tulajdonképpen egy, az *ÖIL* által propagált fogalmat terjeszt ki, mely az 1870–80-as évek magyar irodalmi életében inkább negatív felhanggal bírt; az *ÖIL* azonban nyugatról már az első számban megjelenő *Előszó*ban ennek pozitív árnyalatú, „korszerű” jelentését alkalmazza, amikor a komparatiztikát „modern tudományként” határozza meg, ⁵² s Butler is ebben az értelemben használja.

⁴⁹ Edward Dundas Butler, *John Arany: The Legend of the Wondrous Hunt. With a few miscellaneous pieces and folk-songs* (London: Trübner and Co., 1881), <http://mek.niif.hu/00200/00215/html/>.

⁵⁰ [A fordító arra vállalkozott, hogy belefoglal a kötetbe, legtöbbször az eredeti verselést megtartva, néhány népdalt és egyéb szöveget, újraközölve a kolozsvári Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapokból. A szerkesztő, Dr. Hugo Metzl erőfeszítéseinek köszönhetően Petőfi Reszket a bokr, mert... című rövid lírai darabja számos nyelvre és dialektusra lett lefordítva (...) – A ford.]

⁵¹ Czigány Lóránt, „Butler, Edward Dundas (1842–1919)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/52382>.

⁵² *ÖIL* I (1877): 1–4.

Butlernek kizárólag az *ÖIL*-ben közölt fordításait megfigyelve is gyorsan igazolódik ez az irány.⁵³ Amíg Döbrentei Gábor volt a magyar irodalom fő propagálója az angolok irányában, addig a külföldiek inkább a magyar irodalom kezdeteivel és korai történetével ismerkedhettek meg, és csak a szabadságharc után kezdtek feltárulni számukra a XIX. század termékei is.⁵⁴ Butler törekvései újra alátámasztják azt, hogy az angol közvéleményt is sokkal inkább a magyar irodalom kortárs helyzete érdekelte.⁵⁵ Így tehát Butler fordítói munkássága egyszerre két részből érkező igényeket elégített ki: egyrészt a magyar irodalomét azáltal, hogy darabjait megismertette az angolokkal, másrészt az angolokét azáltal, hogy érdeklődésüknek megfelelő szövegeket közvetített. Ezzel is magyarázhatók a mindkét oldalról érkező olyan rövid lelkesedő fogadtatások, melyek nem feltétlenül térnek ki Butler fordításainak a minőségére. Terjedelmesebb kritikákban azonban felmerülnek Butler költői és fordítói képességeivel kapcsolatos értékítéletek is. Czigány Lóránt kutatásai alapján ezek lényegét a következőképpen foglalja össze:

Érzékeny ítélőképességgel, óvatosan fordított, s ha figyelembe vesszük, hogy tudós és nem költő volt, tulajdonképpen jók az átültetései. A magyarok ugyan szemére vetették, hogy fordításai túlzottan is a filológiai hűségre törekednek, mégis hamarosan a magyar irodalom „félhivatalos” tolmácsolójának tekintették (...).⁵⁶

Ugyancsak Czigány ismertet egy kritikát a *Hungarian Poems and Fables* című kötetéről T. Marzials tollából, amely az *Academy*-ben jelent meg 1877 februárjában, s amely Butler filológiai precizitását méltatja, de költői érzékét hiányolja, ezért számára inkább prózai fordításokat javasol.⁵⁷ Bár Marzials ugyanebben az évben a frissen indult *ÖIL*-nek szintén munkatársa lett (neve a címlapon az 1877/IX számtól kezdve jelentkezik), a lapban nem köszönnek vissza efféle vélemények. A lap szorgalmasan idézi mind a magyarországi, mind az angliai sajtó visszhangjait Butler munkáival kapcsolatban; vi-

⁵³ A Butler által lefordított versek: Vörösmarty: *Homeless (Hontalan)*, *The Forsaken Mother (Az elhagyott anya)*, *The Appeal (Szózat)*, *Beautiful Ilonka (Szép Ilonka)*; Arany János: *The Deserted Dwelling (Az elhagyott lak)*; Kölcsey Ferenc: *Hope and Memory (Remény, emlékezet)*; Gyulai Pál: *Weary (Fáradt vagyok)*; Petőfi Sándor: *The Autumn (Az ősz)*, *Quivering Leaves (Reszket a bokor, mert...)*; Vajda János: *Balmy Sleep (Édes álom)*; Szász Károly: *How Fair (Be szép)*; Vajda János: *Sírárok XI-ike (Mikor a nap süt az égen...)*.

⁵⁴ Czigány, *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1860–1914*, 109.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo., 188.

⁵⁷ Uo., 187.

szont csak az *ÖIL* által kiemelt reakciók felől rekonstruálva a recepció egyoldalúnak mutatkozik. A *The Academy*-től például olyan cikket idéznek, mely arról tesz jelentést, hogy mennyire kedvező fogadtatásban részesül Butler műve a magyar sajtóban, és hogy például a *Budapesti Szemle* Petőfi életművének a fordítására buzdítja őt;⁵⁸ a *Vasárnapi Újságnak* továbbá egy olyan méltatását ollózzák be, melyben Butler fordításainak hűségét emelik ki, úgy tartva, hogy nála senki sem lehet alkalmasabb a magyar költőknek az angol irodalomba való bevezetésére.⁵⁹ Egy évvel később azonban a *Közvéleményből* egy olyan passzust hoznak le, mely arról panaszkodik, hogy a magyar kritika nem szánt elég figyelmet Butler *Hungarian Poems and Fables* című kötetének, s ezt azzal indokolják, hogy az angol nyelv Magyarországon még mindig csak a felsőbb körökben ismeretes.⁶⁰

E kiemelt ismertetések, illetve méltatások szemléltetik, hogy Butler alakja mennyire fontos összekötő kapocsként működött az *ÖIL* és a magyar sajtó többi terméke között: egyike volt azoknak a kevés közös pontoknak, melynek megítélésében egyet tudtak érteni.

Az *ÖIL* számára tehát Butler nemcsak a magyar irodalom érdekében végzett tevékenysége miatt fontos, hanem önlegitimációs forrás is a komparatiztikába ágyazott hungarológiai elképzelések számára. Ráadásul az *ÖIL* képviselte összehasonlító irodalomtudományban jelentős elvek mentén is számíthattak Butlerre, mint a poliglottizmus (l. például Butlernek a *The Cheap Dinner* című triglott művének a lelkes üdvözlését), a fordításra alapozó kultúraközi párbeszéd vagy a folklórral kapcsolatos elképzelések. Ha a szépirodalmi művek fordításában Butler a magyar irodalom többféle tekintélyének útmutatására dolgozott is, a folklórdarabok esetében úgy tűnik, hogy kizárólag az *ÖIL*-lel működött együtt, hiszen az 1881-ben kiadott *The Legend of the Wondrous Hunt* című kiadvány népdalokat tartalmazó fejezete egy kivétellel mind olyan szövegek fordítását tartalmazza, melyek 1877–1879 között az *ÖIL*-ben szerre megjelentek.⁶¹

Miért pont az *ÖIL*-nek ajánlja fel Butler a népdal-fordításokat, és miért nem az Akadémiának vagy más magyarországi szépirodalmi lapnak? Erről két elképzelés is felállítható:

⁵⁸ *ÖIL* XI (1877): 211.

⁵⁹ Uo., 212–3.

⁶⁰ *ÖIL* XXVI (1878): 534–5.

⁶¹ Ezek a következők: *Cserebogár, sárga cserebogár; Kinek nincsen szeretője; Meghalok Csurgóért...; Vörös bársony süvegem; Csillagos az ég, csillagos; Álom, álom, édes álom; A merre én járok; Olyan a szemed járása; Kis kutya, nagy kutya; Káka tövin költ a rucza; Nem anyától lettél; Ha én rózsza volnék; Mikor én kis gyermek voltam; Feljött már a hajnal; Hervad az a rózsza.*

1. az 1850-60-as éveknek a nagy népköltészet-gyűjtési láza következtében irodalmi lapokban is közölnek népdalokat, az 1870-es évektől kezdve azonban szakkiadványokba szorulnak ki (lásd Gyulai-Kriza levelezését a Vadrózsák kapcsán), s Butler így azért fordított népdalokat az *ÖIL* számára, mert máshol nem igazán érdeklődtek már irántuk.

2. a XIX. századi brit antropológia indíttatása szintén befolyásolhatta, amikor a brit gyarmatosítókat érdekelni kezdte a gyarmatok népének belső logikája. Mivel Butler az *ÖIL* esetében a saját folklór értékeinek a megmutatása mellett azt az antropológiai perspektívát is érzékelte, mely a másik, a nem saját néphagyománya felé is fordul, s mely a hibrid identitások és a többnyelvűség viszonyában nyer értelmet, jó lehetőségét láthatta az *ÖIL*-hez való újabb kapcsolódási módnak, s a többes tájékozódási lehetőségek között újabb óvatos egyensúlyozási kísérleteket vihetett véghez.⁶²

Bár egy angol terepen történő kutatás nélkül nehéz E. D. Butler motivációit és tevékenységét mélyrehatóbban megismerni, kiemelkedő jelentősége a magyar-angol kulturális mediálásban az *ÖIL* és a magyarországi források felől is nyilvánvaló. Fordításaival a magyar irodalom érdekeit és az angol olvasóközönség tájékozódását is szolgálta, a szerteágazó kapcsolatrendszer (*ÖIL*, Kisfaludy Társaság, Akadémia, unitárius közösségek) ugyanakkor egyszerre szilárdította meg közvetítői pozícióját és tette átjárhatóvá számára a magyar érdekeken belüli törésvonalakat. Butler munkássága találkozási felület az *ÖIL* világirodalom-konceptiója és a magyar diskurzusnak a komparatiztika diszciplínájával szembeni elvárásai számára.

KONKLÚZIÓ

Amikor a magyar irodalommal kezdett el foglalkozni, s a magyar irodalmat Anglia felé igyekezett közvetíteni, E. D. Butler meglehetősen eltérő viszonyok közé került. Egyrészt

⁶² T. Szabó Levente, „The Subversive Politics of Multilingualism in the First International Journal of Comparative Literary Studies”, in *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900. Réflexions théoriques et études de cas*, szerk. Britta Benert (Bruxelles: Peter Lang, 2015).

az *ÖIL* és a magyar sajtó egy része között feszültség érződött. Másrészt az *ÖIL* nézetei a hungarológia komparatistikába ágyazottságát, a tudományosság nyitott és párbeszéd-szerű megvalósítását, valamint a folklórkutatás antropológiai jellegét és céljait érintően eltértek az Akadémia és egyéb nemzeti intézmény által támogatott, elsősorban a saját, nemzeti értékek felmutatására irányuló projektek (*Literarische Berichte aus Ungarn, Egyetemes Philologiai Közlöny*) álláspontjától. Ennek okán ez a kezdeményezés a magyar közeg számára integrálhatatlanná vált. Külföldi, illetve nyugati nézőpontból azonban pontosan ezek az otthoni környezetben kibillentőnek számító kérdésfelvetések, valamint a Kelet-Európa iránt érdeklődők számára a lap „magyarsága” tekinthető izgalmasnak, s ez Butler példáján keresztül is látható, aki, úgy tűnik, sikeresen alkalmazkodott és egyensúlyozott a különböző elvárások között. Az *ÖIL* éppen emiatt emeli ki Butlert, hisz legitimációs forrásként tudja használni a külföld és a hazai közönség irányában. Mi több, Butler tevékenysége alkalmas a lap céljainak megvalósítására: speciális csatorna a magyar–angol, magyar–világirodalom tengelyén, továbbá munkássága beágyazható a lap által promotált komparatistika többnyelvűsége és fordításokra alapozó módszertani törekvéseibe.

Ma is elég nehéz az *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapokról* úgy beszélni, hogy koncepciójának, törekvéseinek és módszereinek rendkívüli összetettségét minden vonatkozásában láttatni tudjuk, s így nem lehet meglepő az sem, hogy a korabeli befogadók is mennyire különbözően viszonyultak a laphoz. Láthattuk, hogy a magyar, valamint az angol közeg felől érkező, a saját világirodalom-koncepción átszűrt egyoldalú értelmezések miatt a „magyarság” és a „nemzetköziség” között megmaradni, s közben oda-vissza közvetíteni igencsak problematikus. Természetesen az angolszász anyag vizsgálata csak egyik szálát modellezheti az *ÖIL* köré szerveződő hálózatnak; az egyéb kultúrákkal való kapcsolódási pontok kutatása szintén fényt deríthet a paradigmák ütközésére és a kulturális párbeszédre.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Brassai, Sándor és Meltzl, Hugó, szerk. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok/Acta Comparationis Litterarum Universalium*. Kolozsvár, 1877–1888.
<http://dspace.bcucuj.ro/handle/123456789/11579>.

- Butler, Edward Dundas. *Hungarian Poems and Fables for English Readers*. London: Trübner and Co., 1877.
- Butler, Edward Dundas. *John Arany: The Legend of the Wondrous Hunt. With a few miscellaneous pieces and folk-songs*. London: Trübner and Co., 1881. <http://mek.niif.hu/00200/00215/html/>.
- Czigány, Lóránt. „Magyar irodalom az Encyclopaedia Britannica tükrében.” *Új Látóhatár* 4 (1961): 369–374. http://ujlatohatar.com/?page_id=308.
- Czigány, Lóránt. *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1860–1914*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- Czigány, Lóránt. „Butler, Edward Dundas (1842–1919).” In *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, 2004. <http://www.oxforddnb.com/view/article/52382>.
- Damrosch, David. „A Weltliteratur kultúrpolitikája. Goethe, Meltzl és az összehasonlító irodalom kezdetei.” Fordította Kupán Zsuzsanna. *Irodalomtörténet* 2 (2007): 161–179.
- Fried, István. „Az Acta Comparationis Litterarum Universarum nyomában. Kolozsvár–Szeged–Meltzl–Zolnai.” *Tiszatáj* (2007/március): 95–107.
- Fried, István. „Fejezetek a magyar összehasonlító irodalomtudomány történetéből.” In *uő, Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest: Lucidus Kiadó, 2012, 64–92.
- Gaal, György. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1975.
- Garnett, Richard. „Watts, Thomas (1811–1869).” In *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, 2004. <http://www.oxforddnb.com/view/article/28893?docPos=3>.
- Howsam, Leslie. „Trübner, Nicholas (1817–1884).” In *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, 2004. <http://www.oxforddnb.com/view/article/27771>.
- Kósa, László. *Magyar Néprajzi Társaság*. <http://www.neprajzitarsasag.hu/?q=bemutatkozas>.
- Kovács, Sándor. *Angolszász–magyar unitárius érintkezések a 19. században*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011.

-
- Murray, Tim. „Rethinking Antiquarianism.” *Bulletin of the History of Archeology* 17(2) (2007): 14–22. <http://www.archaeologybulletin.org/articles/abstract/10.5334/bha.17203/>.
- Roper, Jonathan. „Folklore Studies in England.” *NNF News* 3 (2001): 10–13.
- Stocking, George W., Jr. *Victorian Anthropology*. New York: The Free Press, 1987.
- T. Szabó, Levente. „Negotiating the Borders of Hungarian National Literature. The Beginnings of the Acta Comparationis Litterarum Universarum and the Rise of Hungarian Studies (Hungarologie).” *Transylvanian Review* 1 (2013): 47–61.
- T. Szabó, Levente. „Az összehasonlító irodalomtudomány kelet-európai feltalálása és beágyazottsága az 1870-es években: az Acta Comparationis Litterarum Universarum – egy kutatás keretei.” In „... hogy legyen a víznek lefolyása...”, szerkesztette Benő Attila et al. Kolozsvár: Erdélyi-Múzeum Egyesület, 2013, 449–459.
- T. Szabó, Levente. „A komparatiztika többnyelvűség-kutatásai és az Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok többnyelvűségének korszerűsége.” *Helikon* 4 (2014): 541–559.
- T. Szabó, Levente. „The Subversive Politics of Multilingualism in the First International Journal of Comparative Literary Studies.” In *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900. Réflexions théoriques et études de cas*, szerkesztette Britta Benert. Bruxelles: Peter Lang, 2015.

JOHN GAY: *THE BEGGAR'S OPERA*

SZEMPONTOK EGY ELHANYAGOLT DARAB ÚJRAÉRTÉKELÉSÉHEZ

KERTÉSZ LILLA

A *THE BEGGAR'S OPERA* KORABELI VONATKOZÁSAI

A szerzőről

John Gay tizennyolcadik századi angol drámaíró, költő afféle „egykönyves” alkotóként él az irodalmi köztudatban; saját hazájában éppúgy, mint más országokban. Ismert, ugyanakkor ismeretlen irodalomtörténeti tényező. Magyar vonatkozásban ezt bizonyíthatja talán az a tény is, hogy emblematicus művét részben a brechti feldolgozáson alapuló *Háromgarasos opera* címen tartják számon. (Részben pedig *Koldusoperaként*, amely címadás más, lentebb részletezendő okokból tekinthető félrevezetőnek.)

Noha valóban a *The Beggar's Opera* Gay legsikeresebb, legmaradandóbb műve – s egyben e dolgozat tárgya – érdemes röviden áttekinteni teljes életművét. John Gay II. Károly uralkodása idején született a devoni Barnstaple-ben, 1685. január 16-án tartották keresztvív alá. Élete 1732-ben ért véget Londonban.

Korán árvaságra jutott, nagybátyja nevelte fel. Minden bizonnyal ennek a rokonnak köszönhetően magas színvonalú oktatásban részesülhetett¹ (például szert tehetett a római klasszikus szerzők beható ismeretére, amelyre műveiből következtethetünk). Felnővén nagybátyja kereskedelmi pályát irányzott elő számára, azonban londoni tartózkodása inkább irodalmi életbe való belépését, semmint textilvereskedői megélhetését biztosította. Ekkor születtek első alkotásai; egy névtelenül megjelentetett bordallal debütált 1708-ban. Már ekkor elkezdődött annak a széleskörű kapcsolatrendszernek a kiépülése – ahogyan erre monográfiájában Oliver Warner is rávilágít,² – amely a későbbiekben is meghatározta Gay szemléletét, alkotás- és életmódját egyaránt. Összeköttetésben állt többek közt Swifttel és Pope-pal, velük együtt tagja volt az 1714-es alapítású Scriblerus Klub irodalmi társaságnak, amely a satirikus írásmód mint állásfoglalás köré szerveződött. Ezenkívül már 1712-ben pártfogóra talált Monmouth özvegy hercegnőjének személyében. A továbbiakban szinte folyamatosan az angol arisztokrácia valamely tagjának pártfogása alatt állt. Befolyásos barátai segítettek művei kiadásában, illetve színrevitelében, látókörének utazások általi szélesítésében, s lehetővé tették, hogy nemesi háztartásokban illetve a kormány számára végzett szolgálatai mellett aktívan élhessen az irodalomnak. Ezen pártfogók sorában ott találjuk Lord Clarendont, Bath earljét, a *Költeményeinek* 1720-as, két kvartóból álló kiadására előfizető Burlington, Chandos, Bathurst és Warwick lordokat. Legközelebbi barátai, egyben hagyatékának gondozói és posztumusz műveinek kiadói Queensberry herceg és neje voltak.³

Gay alkotásai között több műnem és műfaj megtalálható, közülük nem egy éppen a kevertség által vált újszerűvé és került az érdeklődés középpontjába. A verses formától azonban sosem távolodott el, alkalmi költeményei magas színvonalúak, dal- és balladaköltészete számos kimagasló darabot eredményezett. Bizonyára nem véletlen, hogy legnagyobb újítása éppen a „ballad(a)-opera” műfajának megteremtése volt. A műfaji keretek betartása leginkább *Fables* című gyűjteményére jellemző. 1727-ben ötven fabulát jelentetett meg, amelyekhez halála után, 1738-ban további tizenhatot illesztettek. A mesék követik az évszázados fabulatradíciót, melynek angliai folytatói sorában Chaucert is megtalálhatjuk, s amely éppen a tizenhetedik-tizennyolcadik században élte reneszánszát a szigetországban.⁴

¹ Oliver Warner, *John Gay* (London: Longmans, Green & Co., 1964), 8.

² Warner, *John Gay*, 8.

³ Warner, *John Gay*, 9.

⁴ Warner, *John Gay*, 19.

Hasonlóan népszerű volt a pásztoridill (művelői között például Alexander Pope-pal). Ez a hagyomány a tizennyolcadik századra már mintegy másfél százados múltra tekintett vissza Angliában: Sidney honosította meg, és Spencer hozta divatba az Erzsébet-korban.⁵ Első terjedelmesebb költői teljesítményét Gay is ebben a műfajban nyújtotta 1714-ben *The Shepherd's Week* címmel. A hét hat napjáról elnevezett részekből álló kompozíció életközeli módon és szellemes költői invencióval mutatja be a vidéki életet; tanúskodik a Theokritoszal és Vergiliusszal kezdődő műfaji hagyomány ismeretéről; s parodisztikus elemeket is tartalmaz, például Ambrose Philips kortárs költő kifigurázásával.

Két évvel később a György-korabeli főváros könnyed hangvételő leírására vállalkozott *Trivia: or, the Art of Walking the Streets of London* című alkotásában, amelyet gyakorlatias és egyben humoros meglátások lendületes stílusú lejegyzése jellemez.⁶ Színpadi szerzőként 1712-ben mutatkozott be. Drámai műveinek fogadtatása változó volt,⁷ csakúgy, ahogyan témájuk és hangvételük. Az első a sorban a *The Mohocks* című „tragikomikus farce”, amelyet sosem állítottak színre: egy éjszakai rendbontásokért felelős, amorális csoportot mutatott be. A házassági bonyodalmat tematizáló hagyományba két műve illeszkedik: a *Three Hours after Marriage* című komédia és a *The Wife of Bath*.⁸ Noha színpadra kerültek 1713-ban, illetve 1717-ben, nem tartoznak az alkotó kiemelkedő művei közé.⁹

A zsánerkeveredés leglátványosabban az 1715-ös *The What d'ye Call it*ben érvényesül: Gay saját megnevezése szerint műfaja „Tragi-Comi-Pastoral-Farce”. A dráma éles kritikával illeti a vidéki köznemességet. A váratlan fordulatokban bővelkedő mű már alkalmazza a keretjáték eszközét, amely elengedhetetlen lesz majd a *The Beggar's Opera* értelmezésének, feldolgozásának szempontjából.

Az ezt megelőző utolsó darabja a *The Captives* címet viseli, s több szempontból is egyedülálló az életműben. Ugyanis ez az egyetlen tisztán tragédiaműfajba tartozó, valamint az egyetlen eltávolított, részben egzotikus, részben ókori hangulatot tükröző drámai alkotása: az 1724-es szöveg médek és perzsák körében játszódik. Drámai életművének betetőzéseként szerepel az 1728-as *Opera*; ezt már csak kevésbé jelentős folytatása, a satirikus elemeket a túlzásig fokozó *Polly* követte.

⁵ Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare*, ford. Kerényi Grácia (Budapest: Gondolat, 1970), 338.

⁶ Warner, *John Gay*, 11-13.

⁷ Uo. 21.

⁸ A címbeli egyezés ellenére nem található a Chaucer művéhez fűződő genetikus kapcsolat nyomai az angol irodalomtörténeti szakirodalomban.

⁹ Warner, *John Gay*, 22.

Mindezekén túl fontos megemlékezni a zenés színpadhoz fűződő egyéb kapcsolatairól: mivel nemcsak kortársa, hanem alkalmi társszerzője is volt Georg Friedrich Händelnek az *Acis és Galatea* című drámai oratórium librettistájaként; s egy *Achilles* című hagyományos operát is tulajdonít neki az irodalomtörténet, amely azonban csak halálát követően került színpadra és sajtó alá.¹⁰

John Gay a mecenatúra intézménye és az önálló írói egzisztencia határán egyensúlyozva képes volt biztosítani megélhetését, annak ellenére, hogy ő is a déltengeri buborékként ismert tőzsdekrach kárvallottjai között volt. Kinevezéseinek és alkotásainak köszönhetően vagyonos emberként halt meg 1732-ben.¹¹

A mű keletkezéséről

Mint azt már megemlítettem, a *The Captives* után több évnek kellett eltelnie, mire Gay ismét írt a színház számára. Ahogyan azt Warner is megjegyzi Gay-monográfiájában, a kihagyás minden bizonnyal megérlelte a szerző stílusát, s technikai felkészültségének teljes apparátusával vonultathatta fel és fűzhette egységessé a korábbi drámai kísérletekben még csak elkülönülten megjelenő témákat és jellegzetességeket;¹² mint amilyen a marginalizált csoportok figyelembe vétele, a pásztorjáték-hagyomány újszerű megközelítése, a társadalmi satíra, vagy éppen a keretjáték. Mindezen elemek összefűzése tehette oly sikerültté a tolvajok és szajhák között játszódó „newgate-i pásztorált”, amelynek alapötletét széles körben elismert vélekedés szerint Swift egy Pope-nak írott levele ültette el a Scriblerus-tagok között.¹³ A felvetést Gay valósította meg 1727-ben, azonban a színrevitel még váratott magára. Ugyanis mind a szerző, mind barátai és pártfogói, a szöveg első olvasói megkérdőjelezték a várható siker mértéket, tekintettel a témaválasztás és a műfaji kivitel újszerűségére. A darabot csakugyan visszautasították az első színházban, a Drury Lane-en, holott a Theatre Royal már több Gay-drámát is sikerrel játszott. A kockázatos feladatra végül a Lincoln’s Inn Fields Theatre koordinátora, John Rich vállalkozott, részben Queensberry hercegének közbenjárása miatt.

¹⁰ Warner, *John Gay*, 10.

¹¹ Uo. 11.

¹² Warner, *John Gay*, 25.

¹³ Warner, *John Gay*, 10.

Érdeklődésre tarthat számot, ahogyan a zenei elem egyre inkább előtérbe került a próba- és előadásfolyam során.¹⁴ A jelek szerint ugyanis az alkotó kezdetben nem szánt zenei kíséretet dalaihoz, valamint a szereposztásban is csak idővel vált elsődlegessé az énektudás szempontja (sem Peachum alakítója, John Hipplesey, sem az első Macheath, James Quin nem rendelkezett jelentős vokális képességekkel – utóbbit hamar felváltotta a képzetesebb énekes Thomas Walker). Az instrumentális kíséretet talán csak a zenekar elérhetősége és a játszóknak bizonytalansága miatt kezdték alkalmazni. Azonban a premierre már megszilárdult formában volt hallható Dr. Johann Cristoph Pepusch által megkomponálva és egy nyitánnyal kiegészítve.

A bemutató időpontjával kapcsolatban eltérő adatok találhatók a szakirodalomban. Warner 1728. február 14-ére teszi, míg a forráskiadás előszavát jegyző Edgar V. Roberts a korábbi dátumot, január 29-ét jelöli meg.¹⁵ Időponttól függetlenül kétségtelen viszont, hogy a közönség meglepően jól fogadta a darabot. Ahogyan Roberts megállapítja, a nézők a második felvonásra egészen hozzászórtak a forma újszerűségéhez, s a darab fennmaradó részét lelkesen üdvözltek.¹⁶ A színházi szezon végéig összesen hatvankét előadást ért meg a darab, s a században szinte évente műsorára tűzte valamely játszóhely Nagy-Britannia-szerte.

A siker anyagi formában is megmutatkozott mind a producer, Rich, mind pedig Gay számára, aki mintegy nyolcszáz fonthoz jutott az előadás juttatásai által, illetve a szerzői jog eladásával.¹⁷ Roberts időrendje szerint ezt már február 6-án megtette, és így a vevő, John Watts már 14-én megjelentette a *The Beggar's Opera* első nyilvános kiadását oktáv formájában (O1-gyel jelöli a forrásszöveg előszavában). Ebben a másfél hónapon keresztül megjelenő kiadásban a kíséretet dalszövegek nélkül, két különálló gyűjteményben adták közre a drámaszöveg után. Az olvasóközönség igényeit azonban nem elégítette ki ezen formátum, így április 9-én újabb oktáv (O2) látott napvilágot, amelyben a dallamokat a szövegtörzsbe illesztették, alattuk a megfelelő versszöveggel. Ez a forma idővel bevetté vált Watts balladaopera-kiadásában. John Gay életében még egy harmadik hivatalos kiadás született, az 1729-es kvartó (Q). A kvartóban a dallamok szintén a darab végén szerepelnek, rézmetszetes eljárással nyomva, akárcsak az O1-ben. Ellenben a dalszöveget a napjainkban is bevett kottaformában, szótagonként a

¹⁴ Edgar V. Roberts és Edward Smith, szerk., *John Gay: „The Beggar's Opera”* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1969), xvi.

¹⁵ Warner, *John Gay*, 10. illetve Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xii.

¹⁶ Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xvii.

¹⁷ Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xviii.

megfelelő énekelt hang alá illesztve tartalmazta, így az énekelhetőséget, feldolgozást tekintve a legszerencsésebb egykorú kiadásnak bizonyult.¹⁸

A *The Beggar's Opera* sikere teljes beérkezettséget biztosított szerzőjének. Élete hátralevő részét vagyonos, ismert és elismert alkotóként töltötte.

A DRÁMA POLITIKAI, KULTURÁLIS ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KONTEXTUSA

Olyan remekműről van szó, amelynek értékeit nem csak az idő, a kései kutatás bizonyította, hanem a korabeli recepció is felismerte. Széleskörű sikerének oka minden bizonnyal a társadalmi, kulturális és színháztörténeti kontextusokban is keresendő, amelyekbe beágyazódott, s amelyek lehetővé tették kedvező fogadtatását. Érdekes tehát megvizsgálni ezeket a kereteket elsőként.

A tizenhetedik század második fele mozgalmas korszakot jelentett az angol történelemben, ami természetesen hatással volt a kulturális életre is. David W. Lindsay a *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays* című kötet előszavában ismerteti a késői tizenhetedik, és a korai tizennyolcadik század történeti és társadalmi folyamatainak drámairodalombeli következményeit.¹⁹ Megállapítja, hogy az 1664 és 1682 közötti időszak drámai termése egy kifinomult és szkeptikus értelmiségi értékrendet képviselt, s hogy ennek az értékrendnek újradefiniálását a dicsőséges forradalom által teremtett új politikai környezet vonta magával azáltal, hogy hatást gyakorolt az 1693 és 1707 közötti drámai mozgalomra. Az ezt követő évek angol kulturális életét jelentős mértékben a kompromisszumkészség szelleme határozta meg, ahogyan azt például az Augustan kör Locke elméleteit színpadra alkalmazó tragédiái is mutatják, főként Joseph Addison munkásságában. Noha az időszakot jórészt a stabilitás, a bevett formákhoz való ragaszkodás határozta meg, mozgásban voltak bizonyos társadalmi és szellemi erjedési folyamatok, amelyek idővel elvezettek a *The Beggar's Operával* kezdődő, színházi innovációkban bővelkedő évtizedhez (1728-1737).²⁰ (Érdekes megjegyezni, hogy az 1728-at megelőző időben ritkaságszámba ment az új, s még inkább az újszerű szín-

¹⁸ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xii-xiii.

¹⁹ John Hampden, szerk., *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, bev. David W. Lindsay (London, New York: Dent, Dutton, 1974), v-ix.

²⁰ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, v.

mű. Ráadásul éppen a Gay művével kapcsolatban említett két színház volt hírhedt az ilyenekkel szembeni elhatárolódásáról.)²¹

1707 és 1728 között virágzott a londoni színjátszás (bár a kortárs drámairodalom színvonala általában véve korántsem volt kiemelkedő). Mivel a színház a mindennapok részét képezte, a politikai csatározások sem hagyták érintetlenül. 1690 óta a whig nézetek uralkodtak a drámaírók körében, s 1710-ig színpadi megszólaltatásuk elé nem gördült akadály. Az 1710 és '14 közötti években azonban Bolingbroke miniszterelnök egyfajta cenzúrát vezetett be: ennek eredményeképp a személyes témák kerültek előtérbe a politikaiakkal szemben, számos whig drámaíró nem akarván tory történelem-szemléletet érvényesíteni. Anna királynő halálát követően viszont ismét nyíltan hirdethettek whig nézeteket is a színházban. III. Jakab 1715-ös trónra lépési kísérlete pedig tovább növelte a propagandisztikus drámaírás hatáskörét. Sir Robert Walpole kormányának fellépése azonban másféle ellenzékiiséget hozott létre: az új ellenzék a kormány korrupszával állt szemben, nem pedig az uralkodó I. György személyében a Hannoveri-dinasztiával; s nemcsak torykból, hanem egykori whigekből is állt.²²

Mindezen politikai mozgásokkal párhuzamosan, s részben velük összefüggésben a társadalmi környezet is változóban volt. I. György uralkodásának kezdetére jórészt elfogadottá váltak azok az iránymutatások, amelyeket az erkölcsök megreformálásának céljával fogalmaztak meg az erre törekvő Társaságok. Ez jelentős behatással volt a korszak irodalmi, s ebbe beleértve drámai műfajszerkezetére. A műfaj- és témavilágra való hatását tekintve ez a folyamat konvergál a polgárság megítélésének egyidejű változásaival. Az egyre nagyobb jelentőségre szert tevő társadalmi réteg ugyanis még mindig alulreprezentált volt és negatív színben tűnt fel a színműirodalomban. A restaurációs dráma morális beállítottságát támadó hangok a polgárság megvetését is kárhoztatták ezekben a művekben, s Addison *The Spectator* című neves folyóiratának cikkei követően, s az utrechti béke (1713) utáni években válhattak csak a londoni polgárok, kereskedők intelligens és érdekes szereplőkké a whig drámaírók szövegeiben. Eközben a polgárság a londoni színházak nézőterein is egyre nagyobb számban képviseltette magát.²³

Az 1728-at megelőző években négy színházépület látta el a londoni közönség igényeit (bár közülük csak az első három rendelkezett királyi felhatalmazással). Ezek a Drury Lane-i Theatre Royal, a Lincoln's Inn Fields, a haymarketi Queen's Theatre (vagy

²¹ Simon Trussler, *The Cambridge illustrated History of British Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 164.

²² Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, vi-vii.

²³ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, viii.

másképpen az Operaház), és a kisebb, újabb építésű Little Haymarket Theatre. A Drury Lane nézőtere ekkoriban hozzávetőleg ötszáz fős volt, a Lincoln's Inn Fieldsé még nagyobb, csaknem kétszer olyan hosszú.²⁴ A színpad-technológia fejlődése a korszak során több újítást is eredményezett (mint a barázdákban gördülő háttérkulisszák), azonban a korai évtizedekben még az alulról jövő általános megvilágítás volt jellemző, amely a nézőt a szereplők közeli bizalmasává avatta a közvetlenség hatása által. A nézőterek fokozatos növekedése és ezzel párhuzamosan a kötény nevű, a nézőtérbe benyúló színpadrész visszaszorulása ellenben új, emelt hangú és nagyobb gesztusokkal élő játéktípus kialakítására kényszerítette a színészeket.²⁵

A közönség kiszélesedése és az ízlésreform nyomában járó morális fordulat a tragédiákban a stilizáltságot és a hagyománytiszteletet erősítette; a vígjátékok között pedig az új, úgynevezett „finomkodó”, érzékeny komédia (angol nyelven „'genteel' comedy”) felemelkedéséhez vezetett. Ez a komédiatípus, ahogyan Styan rámutat,²⁶ rendelkezett a társadalmi tudatosság nyújtotta értékekkel, ellenben nem volt más, mint a restaurációs vígjáték-hagyomány szentimentális, morális példamutatásra fókuszáló felújítása. Moralizáló aforizmák alkották az új tradíció dialógusainak egyik bázisát; a cselekményre vonatkozóan pedig elvárás volt, hogy a korábbi hagyomány házasságszédelgő, szépítő férfi hőse és kacér női megfelelője a dráma végére egyaránt betagozódjanak a társadalomba, annak tiszteletre méltó, erkölcsös tagjaiként.²⁷ Gay *Operája* bontja majd fel e konvenciót, amennyiben „a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz megbűnhődik” szükségszerű drámai végkifejletnek inverzét mutatja be.²⁸

A kifinomult ízlésvilág nem csak a prózai színjátszásban került előtérbe a tizennyolcadik század kezdetén Angliában. Elsősorban az élete legnagyobb részét (1712-1759) itt töltő Händel munkássága nyomán meghonosodott az olasz opera a szigetországban. Händel számos operáját bemutatták Londonban, különösen a felsőbb körökben vált kedveltté. Annak ellenére, hogy idegen jellege miatt több támadás is érte (például a *The Spectator* hasábjain), a műfaj megőrizte népszerűségét²⁹; dallamai közül nem egy vált közismertté. E két műfaj mellett említendő még egy, nem drámai jellegű irodalmi jelenség, amely kulcsfontosságú a *The Beggar's Opera* parodisztikumának szempontjára.

²⁴ J. L. Styan, *The English Stage. A History of Drama and Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 274.

²⁵ Styan, *The English Stage*, 275.

²⁶ Uo. 282.

²⁷ Styan, *The English Stage*, 283-4.

²⁸ Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, 164.

²⁹ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxii.

ból. Ennek elterjedése azonban szoros kapcsolatban áll a zsurnalizmus és az olvasási kultúra korabeli fellendülésével.

A század elején fontos újdonságot jelentett a periodikák feltűnése és elterjedése.³⁰ Ezek természetesen kezdetben egy szűkebb olvasókörre korlátozódtak, de idővel a tematikus sokszínűség kialakulása magával vonta a közönség kiszélesedését is. Ráadásul nagyon lényeges, hogy ezek az új folyóiratok előszeretettel foglalkoztak a színház elméleti és gyakorlati kérdéseivel is. A Scriblerus Klub, illetve az Augustan költők-írók köréből többen is megnyilatkoztak a témában. Defoe a *Weekly Review*-ban az erkölcs-telenség színpadi jelenléte ellen érvelt.³¹ Addison kiemelkedő érdeme, miszerint felismerte a színház mint társadalmi intézmény jelentőségét, és e szellemben írt róla *The Spectator* című prominens folyóiratában (amelyben többek közt a kortárs színpadi jelmezkonvenciók negatívumaira is rámutatott). A befolyásos laphoz hasonló véleményt közvetített a *The Guardian* is. Steele *The Tatler* című lapjának hasábjain népszerűsítette a Drury Lane-i társulat előadásait, a színházi erkölcsreform kérdéseiben pedig visszafogott álláspontot képviselt.³²

A piac és az olvasásigény kiszélesedése kéz a kézben járt az olvasni tudók körében. Az olvasói bázis növekedése egyrészt a témák változatosabbá válásával, másrészt az igények popularizálódásával járt, amelynek egyik manifesztációja a felfokozott kíváncsiság a kuriozitás iránt. Ez pedig egy olyan sajátos irodalmi jelenség létrejöttéhez vezetett, mint amilyen a bűn és a bűnözők irodalma volt a korabeli Angliában. A legismertebb kiadvány a témában Alexander Smith először 1714-ben megjelent *A Complete History of the Lives and Robberies of the Most Notorious Highwaymen, Footpads, Shoplifts, and Cheats of Both Sexes*³³ A kötet nagy népszerűségnek örvendett. Több mint száz bűnöző regényes történeteit tartalmazta, ezen kívül egy szójegyzéket az alvilági szókincsből. Kisebb volumenű irományok, például alvilági alakokról szóló röpiratok is ébren tartották az érdeklődést a téma iránt, amely minden bizonnyal az 1720-as években volt a legélénkebb Jack Sheppard és főként Jonathan Wild tevékenységének kapcsán. Utóbbi személyt 1725-ben akasztották fel, amely esemény többek között Defoe-t (*Wild's Life and Actions*)³⁴ és Gayt is megihlette, aki egy, a *The Beggar's Opera* alapgondolatait megelőlegező dalt szentelt az orgazda emlékének (*Newgate Garland*).

³⁰ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, viii.

³¹ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, viii.

³² Uo. ix.

³³ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxiii.

³⁴ Warner, *John Gay*, 26.

Az angol olvasóknak az alvilág és a börtön tematikája egyszerre jelentett kuriózumot és mindennapi tapasztalatot; hiszen olyan világban éltek, ahol ma már jelentéktelennek számító bűncselekményekért is deportáció vagy halálbüntetés járhatott, és ahol – ahogyan arra Knight is rámutatott *The golden labyrinth* című munkájában – egy nyilvános akasztás még mindig látványosságnak, szórakozásnak, s egyfajta kollektív áldozati rituálénak számíthatott.³⁵

Ilyen társadalmi és szellemi környezetben érlelődött meg a *The Beggar's Operát* egyedülállóvá tevő szatirikus-burleszk hangvétel; amelynek értő befogadását kisebb burleszk színházi formák megjelenése készítette elő. A mű megírására bevetté vált a színházak gyakorlatában a rövid, gyakran zenés, túlzáson alapuló humoros jelenetek utójátékként való alkalmazása a nézői zene- és látványosságigény kielégítésére. Ezek közé tartozott a pantomim illetve a pantomim-balett, amelyek *commedia dell'arte* hatást mutattak, mozgással előadott tréfákból álltak. Hasonlóan olasz gyökerekre tekintett vissza a burletta ('viccecske') műfaja, amely már énekelt dallamokkal operált. Harmadikként említhető a farce, ez a középkori francia eredetű, humoros szituációkat megörökítő verbális színjátéktípus.³⁶

Többek közt ezeknek a kezdetlegesebb humorú, kis terjedelmű formáknak kedvelt és elterjedt volta tette lehetővé a John Gay alkotásában megnyilvánuló magas színvonalú és többdimenziós satíra értő élvezetét a kortárs közönség számára.

A MŰ VISZONYULÁSI ÉS KAPCSOLATRENDSZERÉNEK ASPEKTUSAI: AZ ERKÖLCSISÉG ÉS A SZATÍRA ÖSSZEFÜGGÉSEI A MŰBEN

Szatíra, irónia és burleszk

Az alcímbe szereplő fogalmak közös eleme a humoros formában megfogalmazott támadás, gúny. A nevetségessé tétel módjában és tárgyában térnek el, s egyúttal össze is fonódnak, több szinten működő utalásrendszert alkotva a *The Beggar's Operában*.

Általános és személyhez köthető társadalmi visszasságok egyaránt megörökítődnak szatirikus modorban a drámában. Mindkét irány kiindulópontja a Peachum-háztartás.

³⁵ G. Wilson Knight, *The golden labyrinth. A study of British Drama* (London: Phoenix House Ltd., 1962), 176.

³⁶ Styan, *The English Stage*, 284-5.

Polly szüleinek abszurd mértékben profitorientált érvei, amelyeket a házasság ellen felsorakoztatnak, párhuzamban állnak a korabeli gyakorlatiasság házasságkötés mellett szóló érveivel. Az első jelenetekben a bűnöző mint „becsületes” üzletember áll előttünk, ami a reláció megfordíthatóságára enged következtetni: az üzletember is éppúgy lehet bűnöző. Így kerül a szatíra fókuszába immár személyesen Sir Robert Walpole, az üzletikereskedelmi jellegű elveket követő politikus.³⁷ A Kincstár Első Lordja a hatalom megszerzése és megtartása érdekében machiavellista módon ténykedett, gyakran élt a megvesztegetés eszközével, nyereszkedése nem volt elválasztható a sokakat csődbe taszító déltengeri krízistől; így megalapozottnak látszik a vele szembeni támadó hangnem.³⁸

Walpole kifigurázása több irányból történik. Természetesen őt kell látnunk a másokat kihasználó, kommercialista Peachum személyében; de bizonyos gúnynevek említése is része a támadásnak (Bluff Bob, Bob Booty, Robin of Bagshot). Sőt, paradox módon – s itt kulcsfontosságú a paradoxon mint *látszólagos* ellentét – Peachum ellenfele, Macheath is az államférfi egy alakmása. Ez nem okoz zavart, mivel a két szereplő teljesen más aspektusában képviseli Walpole alakját. Macheath ugyanis, noha a befogadó tisztában van útonálló mivoltával, sosem jelenik meg bűncselekmény elkövetése közben: hozzá hasonlóan a minisztert sem érték soha visszaélésen, hivatalos állása megvédte őt a lebukástól, azonban bűnei közismertek voltak. A rá vonatkozó utalások elevenen hatottak a korabeli nézőkre, akik könnyedén felismerték a drámai események referencialitását: Walpole és a külügyminiszter Townshend politikai nézeteltérését Peachum és Lockit, a miniszter házasságtörésére vonatkozó pletykákat Macheath nőügyeinek jeleneteiben. Hasonlóan szórakoztató lehetett a Händelt versengésükkel zaklató operaénekesek esete és a két női főhős viszállya közötti párhuzam felismerése.³⁹ S noha e valóságra utaló elemek működtetése elengedhetetlen a szatíra megalapozásának szempontjából, természetesen a szereplők egyike sem dramaturgiailag üres jelölő, amely csak ezt volna hivatott biztosítani.

Ezt tekintetbe véve is megállapítható, hogy a dráma működésére nézve alapjaiban ironikus jellegű: „Egy kijelentés akkor ironikus, amikor nyilvánvaló, elsődleges jelentésén túl egy mélyebb, eltérő, akár ellenkező (lásd: antifrázis) jelentés is megmutatkozik benne.”⁴⁰ – fogalmazza meg Patrice Pavis. A *Színházi szótár* osztályozását alkalmazva kijelenthető, hogy a szöveg az alakok iróniáját használja igen színesen. A drámai alakok

³⁷ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xii-xiii.

³⁸ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xix-xx.

³⁹ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xvi.

⁴⁰ Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, et al., (Budapest: L'Harmattan, 2006), 195.

megnyilatkozásait átszővi a verbális ironia, amennyiben a befogadó az általuk használt kódok egy részében valós társadalmi csoportok, illetve más drámai konvenciók kód-használatára ismer, a felismerés által ki-kizökkenve a színen játszódó cselekmény folyamából. Az alvilág képviselői tisztos polgárok nyelvén szólnak, vezérük, Macheath pedig a heroikus színjáték hőséneke fordulataival ruházódik fel.

Az efféle műfaji imitáció átvezet a darab szempontjából definitív fontosságú burleszk területére. A kifejezés pontos magyarázatához vegyük igénybe a *The Cambridge illustrated History of British Theatre* meghatározását: „Burlesque: in British usage, a satirical pastiche of an inflated or otherwise targeted theatrical style.”⁴¹ A *The Beggar's Opera* burleszkrétegeinek felfejtésekor négy jelentős és a korszakban aktuális műfaj utánzása különíthető el: az olasz operáé, az érzékeny komédiáé, a hősi tragédiáé; illetve a bűnözők tetteit taglaló korabeli irodalomé, amely ugyan nem színházi stílus, azonban a darabbeli travesztíája hasonló módon történik, mint a három színműtípus esetében, és ugyanúgy egy műfaji keretre vonatkozik, így tárgyalható velük együtt.

Az olasz operahagyomány reflexiója természetesen részben zenei eszközökkel történik: hozzájuk hasonlóan francia stílusú nyitánnyal indul az előadás, a dalszerkezet a meghatározott elemekből épül fel (áriák, duettek, kórus), s bizonyos jelenetek ismert operák részleteit visszhangozták a korabeli befogadó számára.⁴² Azonban lényeges eltérés, ami a kritika egyik eszközeként szolgál, az operai recitativo hiánya, amelyet prózai dialógus helyettesít.

A hősi tragédiára való utalást is a hiány határozza meg:⁴³ nyelvi eszközkészlete, mint azt már említettem, jelen van a szövegben, azonban a hősies nagyszerűség cselekedetei helyett legjobb esetben is hétköznapi témák szerepelnek. Ez a hagyomány együtt jelenik meg az érzékeny komédia romantikus idealizmusával, például Macheath és Polly duettjében, amely a burleszk technikájának köszönhetően még a petrarkista és reneszánsz lírát is felvillantja. Szintén párhuzamosan travesztálódik a két színjátéktípus nyelve az útonálló katonai jellegű retorikájában és a prostituáltak művelt csevejt imitáló dialógusában.⁴⁴

⁴¹ „Burleszk: brit használatban egy eltúlzott, vagy más módon célkeresztbe kerülő színházi stílus szatirikus utánzása.” (Saját fordítás – K. L.), Vö. Trussler, *The Cambridge illustrated History of British Theatre*, 388.

⁴² Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxii.

⁴³ Styan, *The English Stage*, 288.

⁴⁴ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xiv.

A heroikus és érzékeny drámáéhoz csatlakozik több jelenetben is a bűnirodalom burleszkje, amennyiben az előzőekkel összefüggésben a tolvajbecsület romantikus ideáját is kifesti. A három műfaji hagyomány együttesen bontódik le a színdarab végkifejletében: ugyanis a főhős halála nélkül sem a tragikum, sem a bűnözői életút, sem a jogos büntetés konvenciója nem tud kiteljesedni. Ugyanez mondható el az operahagyomány kapcsán: a valószerűtlen és abszurd zárlat nem felel meg az operadramaturgiának sem.

Ezen műfajpastiche-ainak szövetébe kiterjedt irodalmi és kulturális utalásrendszert illesztett John Gay. A korabeli közönség figyelmét nem kerülhette el Händel *Rinaldo*-indulójának vagy az éppen dívó cotillion táncnak a szerepeltetése, ahogy az sem, hogy Macheath egy elterjedt trágár ének dallamára vall a hölgyek iránti finom érzelmeiről a huszonegyedik dalban. Az allúziók szövedéke talán az elfogatási jelenetben a legpregnansabb: ahogyan Lindsay írja, értelmezhető úgy is ez a részlet, mint a hősiesség-romantikus értékrend áldozatul esése a kommercialista törvénykezésnek.⁴⁵ A mártírság képzetét erősíti a csókkal való elárultatás motívuma. Azonban Gay nem hagy kétséget afelől, mennyire veendő komolyan az áthallások. A patetikus hangnemet megtöri a tény, hogy a hős dühében hiába átkozódik elárulói ellen: csak annak nevezi őket, amik valójában.⁴⁶

Morális vetület

Annak ellenére, hogy a *The Beggar's Opera*-t a közönség lelkesedéssel fogadta, téma- és környezetválasztásának szokatlan volta támadásokat eredményezett, amelyek a mű erkölcsiségét érintették. Magában hordozta ennek veszélyét az újszerűség, amely mind a témára, mind annak színpadi megfogalmazására jellemző. Elvégre egy drámai produkció megértéséhez szükségeltetnek bizonyos előismeretek, melyek a társadalmi-kulturális, műfaji és előadással kapcsolatos konvenciókra vonatkoznak.⁴⁷ Ilyenek hiányában könnyen felléphetek téves, és azután elmarasztaló interpretációk egy ilyen invenciózus mű esetében a korabeli befogadók között.

⁴⁵ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xv.

⁴⁶ Uo., xv.

⁴⁷ Martin Esslin, *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmszínpadon, avagy a képernyőn*, ford. Fóber Rita, Kiss Éva et al., (Szeged: JATEPress, 1998), 143.

Gonosz hajlamokat propagáló műnek kikiáltva prédikált ellene Thomas Herring tiszteletes, s többen úgy vélték, Gay egy vicc kedvéért odahagyta az erkölcsöt.⁴⁸ Természetesen voltak, akik kiálltak integritásáért a vádak ellenében, például Jonathan Swift. Az ő és Gay saját, a Polly előszavában foglalt érvei arra engednek következtetni, hogy a szatíra mint erkölcsi állásfoglalás elfogadtatásáért meg kellett küzdeni. A félreértelmezés még a műről nem elmarasztaló kontextusban szóló szövegekre is jellemző volt. Dr. Johnson úgy vélte, a darab káros hatásokat képes kifejteni, noha erre még nem volt példa; illetve nem tartalmaz erkölcsiséget, pusztán a különbözni vágyás irodalmi igénye hívta életre.⁴⁹

Ezen kortárs véleményekkel szemben Edgar Roberts kiemeli, hogy Gay számára, Pope-hoz és Swifthez hasonlóan a szatíra jelenthette azt az eszközt, amelyen keresztül megszólítható a társadalmi reformok letéteményese, az egyén.⁵⁰ Elnéző és kedélyes karakterformálása arra enged következtetni, hogy hitt abban, az erkölcsi jó minden emberben megtalálható, amennyiben nincs rákényszerítve körülményei által, hogy azt sutba dobja. Roberts úgy véli, Gaynek talán az a különbség kelthette fel a figyelmét, amely a szegényekkel való elviekben atyai bánásmód és a valóságos szociális intézményrendszer között állt fent. John Gay nem volt forradalmár, hanem korának embere, de lebeghetett előtte jobbítási szándék, amikor a fennálló rendszer visszasságaira rámutatott drámájában.⁵¹ Alkalmas ennek alátámasztására az az elmélet, amely kész a drámát politikai állásfoglalásként értelmezni, amennyiben az bizonyos változások létrejöttét célozza. A szociális öntudat és kollektív cselekvőképesség felismerését ugyanis nagyban elősegítheti egy színpadi mű, amely más módon meg nem jeleníthető, és akár – mint esetünkben – marginális társadalmi tapasztalatok ábrázolására is képes.⁵² Nincs ok feltételezni, hogy efféle jobbító célkitűzés Gaytól távol állt volna.

Macheath, Polly és a nézői attitűd

A Lukácsot idéző Pavis megfogalmazása szerint (noha ott a történelmi dráma összefüggésében áll) a drámai hős legfontosabb tulajdonsága, hogy magában hordozza kora

⁴⁸ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxv-xxvi

⁴⁹ Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, xxvi.

⁵⁰ Uo. xxi.

⁵¹ Uo. xx.

⁵² Horváth Kata, szerk., *A dráma mint társadalomkutatás* Budapest: L'Harmattan, 2010), 7.

ellentmondásait, léte önmagában drámai távlatokat nyit, ezért nem társadalmi vagy morális jellemzők által tűnik ki.⁵³ Ebből a szempontból Macheath ideális főhőse John Gay alkotásának. Jellemének recepciója, ahogyan Pollyé is, több változatban is elképzelhető a mű megjelenésének korától napjainkig. Érdekes hát megvizsgálni néhány lehetőséget az eddig felvázoltak tükrében.

Polly már az első pillanatban úgy jelenik meg a színen, mint idealisztikus eszméit egyszerű, ám felfokozott formában kifejező romantikus hősnő; amit családjának kifordított elvrendszere ellenpontos. Velük való szembeszállása valószínűleg azonnal megnyerte a György-korabeli közönség rokonszenvét.⁵⁴ Ezt alátámaszthatja az esslini elgondolás, miszerint az előadók által kibocsátott jelek nagyban befolyásolják a befogadók által megképzett jelentést:⁵⁵ Polly első alakítója, Lavinia Fenton bájosága könnyedén pozitív irányba terelhetette szerepének értékelését.

Styan mutat rá arra, hogy noha a befogadó a dráma korai szakaszától tisztában van Macheath körülményeivel, a teljes első felvonásban Polly hűségén, az ő nézőpontján átszűrve látja a férfit, s érzelmes duettjük után már hajlamos őt a nőt kiegészítő romantikus hősként értelmezni, s további felvonások során is fenntarthatja e véleményét a megengedés pozíciójára helyezkedve.⁵⁶ Az azonosulás jaussi módozatainak rendszerében ezért feltehető, hogy a kortárs néző őt a tökéletlen hősnek kijáró rokonszenven keresztül, míg a hősnőt a tökéletes hősnek kijáró csodálaton keresztül interpretálhatta; a rokonszenv és a csodálat általi azonosulási mód segítségével vált képessé ítéleteit megalkotni róluk.⁵⁷

G. Wilson Knight a katarzison keresztül értelmezi a rablóvezér alakját:⁵⁸ Robin Hood-i, s a társai árulása miatt szenvedő vagy elnyomott hősként interpretálja, mártíromságának szatirikus voltát figyelmen kívül hagyva.⁵⁹

Ám tekintve, hogy éppen a satíra és a műfajok burleszkjellegű keveredése a *The Beggar's Opera* egyik szövegszervező ereje, egy újabb azonosulási módozat kínálkozik: az irónián keresztül történő azonosulásé. A fentebbiekből is látható, mennyire áthatja a drámát az ironikus beszédmód, illetve hogy szereplőink mennyire magukban hordják

⁵³ Pavis, *Színházi szótár*, 24.

⁵⁴ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Play*, xiii.

⁵⁵ Esslin, *A dráma vetületei*, 149.

⁵⁶ Styan, *The English Stage*, 289.

⁵⁷ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, ford. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 167-8., 172.

⁵⁸ Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, 177.

⁵⁹ Knight, *The golden labyrinth*, 167.

bizonyos műfaji keretek pastiche-át. Mindezek alapján elképzelhetőnek látszik, hogy a mai színházi gyakorlat, mely képes a posztmodern elméleti meglátásait és eszmevilágát alkalmazni, éppen a Gay-karakterek pastiche-dimenzióját emelje ki. Így elérhetővé válhat a figurák értékelése és színpadi megvalósítása során az irónián keresztüli azonosulás nyújtotta árnyaltabb megközelítés és kreativitás.⁶⁰

A „NEWGATE PASTORAL” ÉS A HAGYOMÁNY

Ahogy a fentiek is példázzák, a változatos műfaji kapcsolatrendszer a *The Beggar's Opera* egyik legfontosabb jellemzője. Az elkövetkezendőkben a vizsgálat tárgya a tematikus és műfaji összetevők hagyományozódása az életműben és az utókorra gyakorolt hatásában.

Új szempont az előkép-problematikához

A szakirodalomban egyetértés mutatkozik arra nézve, miszerint Gay műve megvalósítja a swifti „newgate-i pasztorál” elképzelését. Eltérnek a vélemények azonban abban a kérdésben, hogy az alkotó mely korábbi művét vagy műveit tekintsük előképnek. Példaként adódik a *The What d'ye Call it* különböző megítélése. Warner monográfiájában úgy vélte, ez a „Tragi-Comi-Pastoral-Farce” élettelisége ellenére sem közelíti meg az *Opera* értékeit, mivel Gay törekvései túlzóak a megvalósításhoz képest.⁶¹ Ezzel szemben J. L. Styan egyenesen előképnek, a *The Beggar's Operát* megelőző előtanulmánynak⁶² tartja a szóban forgó drámát burleszkjellege és kritikai éle miatt. Kétségtelen, hogy a korábbi szöveg újdonságai ellenére is közelebb állhatott az egykorú befogadói konvenciókhoz, mivel 1715-ben sikerrel játszották a Drury Lane-en, abban színházban, amely az utóbbi művet elutasította (mindkét döntés Cibber koordinátor nevéhez köthető).⁶³

⁶⁰ Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, 181-2.

⁶¹ Warner, *John Gay*, 22.

⁶² Az eredetiben „rehearsal play”, azaz ’próbadarab’ szerepel. Vö. Styan, *The English Stage*, 285.

⁶³ Trussler, *The Cambridge illustrated History of the British Theatre*, 162. illetve Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xvi.

Bizonyos, hogy a *The What d'ye Call it* több szempontból is rokonságot mutat Gay főművével, azonban úgy vélem, a későbbi siker ígéretét nem (kizárólag) ez, és nem feltétlenül egy megelőző Gay-alkotás hordozza. Nem megfelelően a keretjáték meglétéről és a heroikus tragédia-hagyomány travesztiájáról a *The What d'ye Call it*-ben, meglátásom szerint érdemes volna a kérdésben a „Newgate pastoral” jelzős szerkezetből kiindulni. Ily módon nem egy, hanem két mű kerül a fókuszba, melyek közül a *Trivia: or, the Art of Walking the Streets of London* tematikus, a *The Shepherd's Week* pedig kvázi-műfaji szempontból előlegezi a *The Beggar's Opera*-t. A „kvázi-műfaji” kifejezés magyarázatát az adja, hogy a *The Shepherd's Week* ugyan nem drámai szöveg, viszont a különböző műnemekben is jelen levő pásztorjáték-hagyományhoz való hozzáállást a későbbiekhez hasonló módon tartalmazza; ironikussá, ha nem parodisztikussá téve a swifti címke pasztorál műfajjelölését. Pope megfogalmazásában ezt a műfajt, mely pásztorok cselekedeteit imitálja, a cselekmény, modor, gondolat és kifejezés lehető legnagyobb fokú egyszerűsége jellemzi bármely műnemben.⁶⁴ Ahogyan a *The Shepherd's Week* tartalmazza a fenti elemeket, ám erősen gyakorlatias, egyúttal humoros és olykor frivol színezetet is adva a kompozíciónak, úgy az *Opera* is rendelkezik hasonló jelleggel, emellett alkalmazza a társadalmi rétegek egymásra vonatkoztatásának pásztorkölteményekre jellemző eljárását.⁶⁵

A Newgate néven ismert híres londoni fogházhoz köthető bűnözői szubkultúra tematizálásának előtanulmánya pedig a *Trivia* lehet. A szöveg ugyanis a nagyvárosi lét élcelődő hangvételű ábrázolását tartalmazza; s ettől sem áll távol a marginalizált társadalmi csoportok, a kicsapongás, a nyomornegyedek lakóinak és az éjszakai élet szereplőinek megjelenítése, amelyeket, és akiket a *The Beggar's Opera* is tréfás és áthallásos fénytörésben mutat be.

Így áll össze a newgate-i pasztorál az életműben több helyen, de leginkább a fenti két alkotásban megelőlegezett jellegekből a *The Beggar's Operában*. A két összetételi tag kapcsolatának abszurdítását, hangulati ellentétét, ahogyan Lindsay megjegyzi, a többi (a tragikus és operai) konvenció bevonása is hangsúlyozza.⁶⁶

⁶⁴ Idézi Warner, *John Gay*, 11.

⁶⁵ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xii.

⁶⁶ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xii.

Követett és megteremtett hagyományok

Már több ízben megállapítottam, hogy szerzőnk a burleszk és a pastiche eszközével ragadja meg a felhasznált irodalmi és színpadi hagyományok jelentős részét, az operáét, a pasztorálét és a heroikus tragédiáét. Ezen törekvése nem volt előzmény nélküli, s az angol irodalom legnevesebb alkotóira is visszatekintett. Csak egy példa erre pásztor-költemény-megközelítése, amely Shakespeare-ét idézi: az *Ahogy tetszik* világához hasonlóan kontaminálja benne a lírait a gúnyos hangvétellel, fennkölséget az iróniával; s leplezi le bizonyos társadalmi csoportok erkölcsait más rétegek tükrében, ahogy ez már a *Trivia* esetében is kiviláglott.⁶⁷

A beépített formai konvenciók közül leginvinciózusabb módon pedig a balladáét kezeli. Angliában széles körben elterjedt volt a tizennyolcadik században is ez a műnemek közötti műfaj. Mű- és népköltészeti eredetű balladák egyaránt közkézen forogtak; ehhez az egyoldalas (broadside) nyomtatványirodalom is nagyban hozzájárult. A ballada itt mind a nyugati táncdal-, mind a tömör, kihagyásos szerkesztésű költemény értelmében élt. Gay már korábban maga is alkotott hasonló műveket. Azonban a *The Beggar's Operával* nem kisebb teljesítményt valósított meg, minthogy önálló zenés színházi műfajt hozott létre a korábban kizárólag individuálisan kezelt költeménytípusból a balladáknak egy cselekményes kerethez, operai struktúrához igazítása és összefűzése által. Így az egyes balladák, noha önmagukban is nagy művészi értéket képviselnek, egy színpadi kompozíció részeként töltik be funkciójukat: előmozdítják a cselekményt, jellemeznek, és zenei, illetve szöveges intertextusokkal szórakoztatják a befogadót.

Hasonló újszerűséggel ragadta meg a tematikus gócot, a bűnözés világát is John Gay. Mint többször kitértem rá: a műben a satirikus vetület egyik forrásaként az alvilági személyekben megbecsült közszereplőket, sőt, társadalmi rétegeket és erkölcsüket ismerhetjük fel. Gay mindezt ötletesen párosítja és hangsúlyozza a szintén magas presztízsnak örvendő színpadi formák alkalmazásával, elegyítésével, illetve azok kifordításával. Így tudatosságra, gondolkodásra serkenti befogadóját, miközben szórakoztat.

A megmerevedett színházi konvenciók uralta kor kuriozitás iránti érdeklődését felcsigázta egy effajta sokszínűséget képviselő nóvum. Nem meglepő hát, hogy miután hamar nagy népszerűsége tette szert a darab, követői akadtak a színház és az irodalom számos területén. A színdarab koncepcióját először csak rövidebb, egyfelvonásos zenés

⁶⁷ Kott, *Kortársunk Shakespeare*, 328-29.

játékok tették magukévá, amelyek „ballad-opera”-i utójátékként zártak egy-egy előadást, tehát a mintához fogható önállósággal nem rendelkeztek.⁶⁸

Ellenben igen hamar megjelentek azok a követők is, akik nem effajta kisebb terjedelmű, hanem Gayéhez hasonló egész estés, több felvonásos alkotásokkal kívánták folytatni az általa megteremtett hagyományt. Így elkezdődött az önálló „ballad-opera” műfaj térhódítása. Definíciója a *The Oxford Companion to the Theatre* megfogalmazásában így szól: „a play of popular and often topical character with spoken dialogue and a large number of songs fitted to existing tunes.”⁶⁹ Az elkövetkezendő években sokan kísérletet tettek „ballad-operák” írására, többek között a főként más műveiért elismert George Lillo. A szerző *Silvia or The Country Burial* című drámája csekély sikert ért el.⁷⁰

Jelentős hatást tett azonban Gay főműve Henry Fielding munkásságára is. A szerző, akit ma főként regényíróként ismerünk, 1730 és 1737 között sikeres színházi alkotói korszakát élte, és több „ballad-operá”-t is írt. Azonban váratlan módon nem ezeket hatotta át leginkább Gay szellemisége. A haymarketi Operaház számára írt burleszkjeiben a Walpole-kormány politikai satírája, illetve a kortárs színpad paródiája is megtalálható. 1730-ban mutattak be közülük két különösen sikerült darabot: *The Author's Farce* és *The Tragedy of Tragedies* címmel. A művek más burleszkhagyományokba is csatlakoznak, de tematikus szempontból a gayi gondolatmenetet is tovább örökölik.⁷¹

Az *Oxford Companion* szócikke arra is fényt vet, hogy noha hosszú távú hatása a brit zenés színpadra igen jelentős, maga a „ballad-opera” rövid tündöklést követően eltűnt a produktív műfajok sorából.⁷² Ennek oka bizonyára abban keresendő, hogy a műfajteremtő alkotás olyan értékekkel és egyedülállósággal rendelkezett, melyet a legsikerültebb kísérletek sem tudtak megismételni. John Gay saját folytatását, a *Pollyt* is ide kell értenünk, melynek (színpadi, noha nem nyomtatott) sikertelenségét a satíra javára feladott harmónia idézte elő.

Mindezek ellenére nem fejeződött be a *The Beggar's Opera* (és a Gay-életmű) hástörténete. Bizonyos műfaji és témabeli folytonosság fellelhető az azóta eltelt századok brit és európai irodalmában. A továbbiakban e folytonosság nyomainak rövid bemutatása következik.

⁶⁸ Styan, *The English Stage*, 285.

⁶⁹ „Népszerű és gyakran aktuális jellegű színdarab prózai dialógusokkal és nagyszámú, létező dallamra alkalmazott dalbetéttel.” (saját fordítás – K. L.) Vö. Phyllis Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre* (London: Oxford University Press, 1957), 703.

⁷⁰ Hampden, *The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, xvi.

⁷¹ Uo. xviii.

⁷² Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, 703.

A szűkebb értelemben vett balladaműfaj tekintetében említést kell tenni Robert Burns-ról. Noha költészete eme műfaj történetének tágabb kontextusába ágyazódik, témavilága és hangvétele sok esetben közel esik Gayéhez, annak ellenére, hogy politikai, eszmei indíttatásuk általában eltérő. Viszont dalaik hasonló antikos plaszticitással, könnyed modorban szólalnak meg. Mindkét szerzőre jellemző a népi eredetű elemek alkotó módon történő felhasználása, valamint a satirikus és olykor akár explicit megfogalmazási mód. A burnsi tematikában is meghatározó szerepet töltenek be a társadalom pere-mén élők; bár más és más módokon, mindkét művész a velük szembeni rokonszenvről és együttérzésről tesz tanúbizonyságot költeményeiben, illetve az *Operában*.

Ezek a marginális csoportok egy valóságos alapokon nyugvó, mégis sajátos ecsetvonásokkal megrajzolt Londont népesítenek be a *The Beggar's Operában*. A londoni alvilág ábrázolása, ahol a nyomor igen változatos és fondorlatos társulásokat, szervezett bűnözési hálót, csalások és erőszakos bűncselekmények széles skáláját hívta életre (annak ellenére, hogy mindez Gaynél áthallásos és sajátosan ironikus fénytörést kap), a dickensi főváros-képre emlékeztethet, különösen a *Twist Olivér* világára. Közös bennük az alvilág rajzának átfogó mivolta, ötletessége. London ilyen szempontú megéneklése pedig nemcsak a „ballad-operá”-val, hanem a *Triviával*, vagy akár a *The Mohocksszal* is összefüggésbe hozhatja Dickens munkásságát. Azonban Charles Dickens műve talán még közelebb állhat egy másik híres Scriblerian, Defoe alkotásához, a *Moll Flanders*hez. Párhuzamba állításukat nem pusztán műfaji rokonságuk indokolja, hanem az élettörténeti, a nevelődési jelleg, valamint a végkifejlet által közvetített „megjavulásba”, a társadalomba történő sikeres betagozódásba vetett hit is. (Ráadásul Defoe maga is kivette a részét a 18. századi bűnirodalomból Jonathan Wilde életéről írt összefoglalójával.)

A *The Beggar's Opera* hatástörténetéről szólva természetesen nem szabad megfeledkezni annak legszembetűnőbb példájáról, Bertolt Brecht vállalkozásáról, amely nem is az eredeti szerző hazájában, hanem Németországban látott napvilágot. Ez a *Die Dreigroschenoper*, azaz a *Háromgarasos* vagy *Koldusopera* (Arról, hogy ez utóbbi hogyan befolyásolta az előbbinek percepcióját, szó esik még a későbbiekben.) Brecht egyértelműen hommage-nak szánta az átíratot, melyet a premier kétszázadik évfordulóján, 1928-ban mutattak be Berlinben. Dalainak szövegét lényegüket tekintve sok helyen megváltoztatja, Kurt Weill zeneszerzői közreműködése nyomán a dallamok is újak, emellett a koncepcióban más pontokra helyezi a hangsúlyt saját művészi (és természetesen politikai) céljainak megfelelően. A cselekmény vázát, a karakterek vonásait azonban megtartja.

A „MAISÁG” BIZONYÍTÉKAI: ZENEI ÉS PARATEXTUÁLIS ELEMÉK A MŰBEN

A mű zenei vetülete

Már több ízben kifejtettem, miszerint a *The Beggar's Opera* egy merőben új zenés drámatípus megalapítója volt. Éppen ebből kifolyólag értő feldolgozása szempontjából elengedhetetlen a benne szereplő dalok közelebbi vizsgálata. Ennek kifejtése előtt azonban érdemes lesz a tárgymű zenei összefüggéseinek különböző elméleti keretekben való elhelyezése.

Az alkotás műfaji viszonyait már feltártam, ám még mindig kínálkozik újfajta besorolási szempont, mégpedig egy magyar elméleti összefoglaló, a *Zenés színpad – vidám játék* című munka rendszerében. A Színháztudományi intézet 1961-es kiadványa ugyan nem a legkorszerűbb teoretikus forrás, viszont érdekes adalékokat tartogathat a Gaydráma elemzéséhez. A munka ugyanis a muzikális színjátéktípusokat forma és tartalom koordinátarendszerében különíti el. Székely György első körben az alkotóelemek részesedését és arányát figyelembe véve tipizálja a zenés színházi műfajokat. Megállapítja, hogy a felállított kategóriák egy része igen ritka, vagy éppen csak potencialitásában létezik. Huszonnyolc típusból álló rendszere azonban részletessége révén precíz különbségtételekre ad alkalmat. Két nagy csoportot alkot, melyek aszerint válnak szét, hogy a szöveggönyv vagy a zene jelent folytonosságot a cselekmény szempontjából, azaz melyik van jelen nagyobb arányban. A „ballad-operá”-t egyértelműen az első csoportba helyezi, azon belül pedig a „szöveges cselekmény idegen, vegyes dalbetétekkel” kategóriába. Ebben a típusban tehát az elmondott szöveg áll túlsúlyban az időről időre megjelenő zenével szemben. Az adaptált dalbetétek, noha erre külön nem tér ki, szólók, duettek, kórusok egyaránt lehetnek. Idegen voltuk, a létező dallamokra alkalmazható, akár torzító szövegük pedig alkalmat adhat ebben a kategóriában a paródia jelenlétére. Ez igen releváns meglátás a *The Beggar's Operára* nézve is; amelyet Székely is megemlít.⁷³

E formális szempont mellett a besorolás tartalmi összefüggéseit is számba veszi a tanulmány, mégpedig hagyományos, az arisztotelésztől sem távol álló megközelítésben. A cselekmény középpontjában álló hős sorsának kimenetelét tekintve komédiát és tragédiát különít el a bukással záródó történetek esetében. (A különválasztási alap a nézőből kiváltott fájdalom vagy káröröm.) A diadallal végződő cselekmények utalhat-

⁷³ Székely György, *Zenés színpad – vidám játék* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961), 24.

nak rendszerében társadalmi drámára vagy úgynevezett színműre (esetleg vígjátékra). Emellett külön hangsúlyt fektet a valóságot bizonyos áttételen keresztül bemutató színpadi paródiára, travesztiára, illetve a keserűbb alaphangú szatírára; tekintve, hogy ezek a típusok szervesen hozzátartoznak a zenés színjátszás műfajkészletéhez. Természetesen a tartalmi és a formai tengely kategóriái elméletben szabadon párosíthatók egymással. Székely külön kihangsúlyozza, hogy ezen kombinációknak köszönhetően bármely zenés színpadi forma bírhat releváns és tartalmas mondanivalóval; teszi ezt a „könnyű műfajok” egyfajta rehabilitációjaképpen.⁷⁴ Fontos megállapítás ez a Gay-alkotás értékelésének tekintetében is. A *The Beggar's Opera* a fenti rendszerben az eddigiek alapján olyan vígjátékként értelmezhető, amelynek szöveges cselekménye van, idegen, vegyes dalbetétekkel, és amelyben a központi alak győzelme erőteljesen parodisztikus fénytörést kap.

A zene színpadi felhasználására nézve Martin Esslin elméletrendszere újabb aspektusként vonható be a vizsgálódásba. A színházi szemiotika gondolköre szerint minden elem jellé válik, amely részt vesz az előadás létrehozásában. Ennek megfelelően az előadásban szereplő (Székely terminológiájával naturális vagy nem naturális) mindenmű zene is jelentéssel bír. A dalbetétek nem naturális zenei elemnek minősülnek; s széleskörű jelölői szerepet tölthetnek be. Ahogyan Esslin írja az operával kapcsolatban: „Az éneket kísérő zene erőteljes szubtextust is nyújt azzal, hogy a szereplők hangulatát, rejtett gondolatait és érzelmeit érzékelteti.”⁷⁵ Azzal kapcsolatban, hogy a zene pontosan milyen módon és céllal láthat el jelölőfunkciót egy drámai produkcióban, kétféle modellt állít fel. Az elsőt William Shakespeare nevével hozza kapcsolatba. Ebben a módozatban a zene az előadás szerves része; olyan szerkezeti elem, amely azzal a céllal töri meg a cselekményt, hogy bizonyos emocionális csúcspontok ábrázolását hangsúlyosabbá tegye, így összhangban és egymást segítő kölcsönhatásban áll azzal. Ezzel szemben a brechti epikus színházhoz köthető zenehasználati gyakorlatban az ellentétes hatás kiváltása a cél. A zene a szöveg ellenében hat: esetleges érzelmessége a cinikus dalszöveggel lép kölcsönhatásba. Alkalmazása nem az érzelmi hitelességet, épp ellenkezőleg, a színész és a néző kibillentését, az azonosulás megakadályozását szolgálja, ezáltal ténylegesen megtöri a cselekményt.⁷⁶

⁷⁴ Székely György, *Zenés színpad- vidám játék*, 38-9.

⁷⁵ Esslin, *A dráma vetületei*, 87.

⁷⁶ Uo. 88.

Az előadásban szereplő zene által potenciálisan megképzett jelentések számát megsokszorozza a „ballad-operá”-ban, hogy a felhasznált dallamok „kölcsonzóttek”, előléttel bírnak. A *The Beggar’s Operában* tudatosan alkalmazott széleskörű zenei utalásrendszer pedig teljes részletességében bizonyára csak a kortárs befogadók előtt állt, akik kontextuson belül kerültek szembe és értelmezői viszonyba annak elemeivel. A kései érdeklődőnek hosszas kutatómunkát igényel felderíteni az allúziókat, amelyek éppen közérthetőségük, jelenbe ágyazottságuk révén hathattak elementáris erővel a tizennyolcadik századi színházlátogatókra. Éppen ezért a *The Beggar’s Operában* szereplő hatvankilenc dal közelebbi vizsgálata szükségeltetik ahhoz, hogy a mű besorolhatóvá válhasson a shakespeare-i vagy a brechti zenehasználati modellbe, s hogy benne a muzikális elemek tudatos és körültekintő alkalmazása megmutatkozzon.

A hatvankilenc dalbetét csaknem hatvan százaléka, Edgar V. Roberts szerint negyvenegy dal úgynevezett „broadside ballad”, azaz a korban olcsó, egyoldalas nyomtatványként terjedő ballada.⁷⁷ Ez a pusztán tény a dalok eredetére nézve nem jelent semmi bizonyosat, ugyanis bármiféle népszerű énekelt zenei darab megjelenhetett ebben a formában, kezdve a sikeres operaáriákon, kortárs vagy éppen régebbi költők saját vagy átdolgozásos művein keresztül egészen az angol vagy eredetileg idegen nyelvű népköltészeti alkotásokig, a tényleges balladákat is ideértve. Implikálja azonban azt, hogy az ilyen módon terjedő művek eredetüktől függetlenül mélyen beágyazódva léteztek a kollektív kultúratudatban (akár több, egymástól eltérő szövegváltozatban is). Ilyen nagyfokú közismertség pedig magával vonta, hogy a befogadó a dallamot a „ballad-operá”-ban hallva, ha nem is függetlenítette a cselekménytől, melynek részévé adaptálódott, öntudatlanul is felidézte a korábbi, elterjedt szövegét, annak minden konnotációjával, hangulati-érzelmi vonzataival egyetemben. Illetőleg ha maga a szöveg nem is, ezek a hozzá rögzülten kötődő tudati tartalmak felidéződtek a darab megtekintése folyamán, így módosítva annak kontextusát, valamint az elhangzó dalok jelentését, változatos áthallásokkal, allúziókkal, mellékjelentésekkel gazdagítva azokat. Emellett fontos szerepet játszanak a szereplők dalokon keresztül történő jellemrajzának alaposabbá tételében.

A dallamok eredetének feltárásában Gladfelder korszerű, 2013-as *The Beggar’s Opera and Polly* című szövegkiadása bizonyult a legmegbízhatóbb forrásnak; a dalbetétekkel kapcsolatos összefüggéseket így saját megfigyeléseimet az ő jegyzeteivel össz-

⁷⁷ Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar’s Opera”*, xxviii.

hangba hozva kívánom ismertetni a következőkben.⁷⁸ Azok között a dalok között, amelyek eredete nem népi, vagy nem homályosult el az idők során, számos operai részlet található, rendszerint a kortárs vagy közel kortárs színházi életből. Emellett olyanok, amelyek ugyan nem operának, de más előadásnak képezték részét. Ezen esetekben mind a zeneszerző, mind a szövegíró-költő személye is érdekes lehet, tekintettel arra, hogy melyik szerző munkássága vonzza be a konnotációk produktívabb sorát. (Noha e vizsgálat folyamán sajnos a teljesség igényéről a források kevés és bizonytalan volta miatt le kell mondanunk.)

Négy operarészlet szerepel a *The Beggar's Operában*: két Purcell-ária, Händel *Rinaldo*-indulója, valamint egy ária Giovanni Battista Bononcini egy feltételezett zene-művéből. A kortárs operaszerzők alkotásainak szerepeltetése a mű egyik alappilléreül szolgáló műfajparódia eszköze: a megidézett drámák kapcsolatba hozhatók a kritika keresztműzében álló olasz operahagyománnyal.

Ám Gay javarészt szöveges jellegű egyidejű színpadi művek dalbetéteiből is merített. Összesen tizenkét dala származik ilyen forrásból,⁷⁹ ezek korábbi előfordulási helyei között a komédiák vannak túlnyomó többségben. Említésre méltó közülük a hatvanadik betét, melynek zeneszerzője szintén Purcell, noha egy Powell-tragédiában szerepel eredetije; valamint a huszonnyolcadik, melynek korábban ismert szövege Gay sajátja a *The What'd Ye Call It*-ből, dallama pedig egy népszerű Händel-melódia.⁸⁰ A színház világához való szoros kötődést hangsúlyozzák azon darabok is, amelyek olyan színpadi alkotók és színházi emberek életművéből kerültek ki, mint Richard Leveridge, Lewis Ramondon vagy John Barrett.

A felhasznált színpadi betétek közül nem egy származik Thomas D'Urfey költő-drámaírónak, Gay kortársának tollából. Ezek között D'Urfey által írt színművek betétdalai (két saját és egy Thomas Doggett-tel közös drámából), s a szerző különálló költeményei is szerepelnek. Az utóbbiak közé tartozik két népdalfordítás franciából, közsímet (nép)balladák átköltései, jórészt politikai tartalmú variációk elterjedt témákra, valamint eredeti szerelmi költemények. Bononcini operájának librettistája is a népszerű költő

⁷⁸ Hal Gladfelder, szerk., *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 163-176.

⁷⁹ A huszonhatodik dal esetében ez csak feltételezhető, lásd Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 169.

⁸⁰ Egyéb szerzőpárosok, akiknek dalait Gay felhasználta: Congreve és Eccles, Farquhar és Leveridge. Vö. Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 166-167.

lehetett.⁸¹ Három dal eredetijével járult hozzá Gay gyűjteményéhez Allan Ramsey skót költő; amelyek közül kettő balladaátirat, s mindhárom a szerelmi témát járja körül.⁸² Szükséges még megemlíteni Henry Carey költő nevét, aki ugyan csak egy (az ötvenkilencedik) dalbetét származásának áll a háttérben; azonban ez a korszak egyik legelterjedtebb dala, a *Sally in our Alley* címet viseli. Jelentőségét az is adja, hogy Gayhez hasonlóan Carey is Walpole-ellenes álláspontot képviselt, így a politikai felhang szükségszerűen beszűrődhetett az attól távol álló John Gay-féle bordalrészletbe is.⁸³ Emellett egy Pietro G. Sandoni dallamára írt korábbi Gay-költemény is megjelenik a *The Beggar's Opera* harmincnegyedik dalaként. Az eredeti vers hangoltságát megtartó betétet Polly adja elő.⁸⁴

Ami a tematikus változtatásokat illeti, két fő tendencia figyelhető meg a betétdalok kezelésében, melyek az ismert és ismeretlen szerzőségű, illetve népi eredetű zenei darabokra egyaránt érvényesek. A felhangzó dallamokhoz hozzárögzült közismert szövegeket mindenütt helyettesíti a szerző, tárgyukat azonban részben megtartja, részben viszont egészen elhagyja vagy kifordítja. Ez utóbbi kezelési mód a ritkább. A régebbi szövegverziótól való eltávolodás inkább a sötétebb témákra, a maróbb gúnyt működtető dalokra jellemző. Így kerülhet előtérbe például az iszákosság, alkoholizmus több betét tárgyaként, a kivégzés és a halál képi világa, a nyilvánvaló politikai utalás (például a tizenhatodik dalban a déltengeri tőzsdekrachra). A tematikai átfordulás legnagyobb számban az eredetileg szerelmi jellegű szövegeket érinti. Az idilli szerelem képeit megidéző dallamokra gyakran csalásról (legyen az gazdasági vagy érzelmi), halálról, a férfiúi hiúságról, nőkre jellemző vagy nőkre irányuló gyűlöletről énekelnek a dráma szereplői. Egy ízben pedig éppen ellenkezőleg: a negyvenkettedik dalbetét számos korábbi szövegváltozata politikai vádbeszédként funkcionált, itt e dallamra a szerelmi csalódás szinte fúriaszerű megnyilvánulása épül.

Annak ellenére, hogy a régebben elterjedt dalszövegekkel párhuzamos, vagy azokkal szoros kapcsolatot mutató irányultság jellemzi a *The Beggar's Opera* betétdalainak nagyobb részét, a tematikus megegyezés ezekben az esetekben sem fogadható el feltétel nélkül. John Gay a korábbi emocionális-atmoszférikus hangoltságot javarészt megtartja, azonban annak felhasználása, kiaknázása alkotó módon történik, igen gyakran az eredetinél mélyebb, összetettebb jelentést létrehozva. Igen finoman bánik pél-

⁸¹ Gladfelder, John Gay: „*The Beggar's Opera*” and „*Polly*”, 165-166, 175.

⁸² Uo. 171, 173.

⁸³ Gladfelder, John Gay: „*The Beggar's Opera*” and „*Polly*”, 174.

⁸⁴ Uo. 170.

dául a frivol témákkal: a túlságosan explicit szövegű dalokban ezeket áthallásos szerelmi összefüggésekké hangolja, vagy éppen ezeknek a kollektív tudatban elevenen élő szókimondó textusoknak háttérben tartásával árnyalja, illetve humorral tölti meg az első olvasatra érzélgősnek tűnő, új szövegeket. Van olyan dal, amelyben Gay csak a szöveg felépítését tartja meg, témáját ellenben nem; s olyan is, amelyben csaknem változatlan a denotatív szöveg, konnotációiban ellenben éppen a kimondott jelentés ellen dolgozik. Bizonyos költemények kiindulópontjukban, mások épp csak végkicsengésükben egyeznek a korábbi változattal; vagy például ugyanarra a hangulatfestő eszközészletre a háború helyett szerelmi összefüggéseket építenek.

Felismerhetőek olyan általános jellegzetességek is a gayi átírások körében, melyek mind a régebbi szövegek világához tartó, mind az azoktól eltávolodó dalokra jellemzőek. Ilyen például az a gyakran használt eljárás, amelyet az eredetileg szerelmi témájú dalszövegek esetében alkalmaz a drámaköltő: nevezetesen a versbeszélő nemének megcserélése. Ez a módszer az érzelmességnek nyersebb megfogalmazási módok és tárgyak felé hajlítását szolgálja; a csalódás, düh, erőszak, vagy éppen a szexuális kilengések közelebbi vagy távolabbi tematikus vonatkozásait rendeli hozzá az adott dallamhoz, így sejtetve bizonyos áthallásokat, vagy gúnyos értelmezési lehetőségeket a befogadó számára. Ezzel összefüggésben mindkét témakezelési folyamatra jellemző, hogy Gay úgy alkot meg egy kifinomultabb humorforrás-rendszert, hogy egyensúlyt teremt a trágárabb háttérbeli célzások és a fennkölt hangnem között. Emellett az is, ahogyan a politikai, gazdasági és szerelmi-magánéleti síkok egymásra rakódnak az utalások megfogalmazásán keresztül. Mind az eltávolodás, mind a megtartás lehet ezenkívül a műfaji pastiche eszköze, a megidézett énekelt műfajok esetében természetesen maga a zene alkalmazása is gondoskodik ennek folyamatosságáról.

A „ballad-operá”-ban szereplő közismert dalok a fentieknek megfelelően az implicit tartalmak széles skálájának érzékeltetését teszik lehetővé. Tekintve, hogy ezen tartalmak jelentős része nem a színpadi mű univerzumán kívül álló valóságra utal, nem alkalmazható John Gay alkotására a Bertolt Brechtre jellemző zenehasználati modell, amelyet Esslin dolgozott ki.⁸⁵ (Megjegyezve, hogy hasonlóságot teremt a két szerző között a népszerű és könnyen megjegyezhető dallamok tudatos alkalmazása és az ironikus látásmód megléte.) A zeneszámok ugyanis nem törik meg a cselekményt a *The Beggar's Operában*, hanem épp ellenkezőleg, ritmizálják, és annak kiemelésére szolgálnak. A mögöttes tartalmak, amelyeket működtetnek, csak többszörös áttétel útján

⁸⁵ Esslin, *A dráma vetületei*, 88-89.

vonatkoznak a valóságra, mindig van referenciájuk a dráma terén belül is. A kollektív kultúratudatból előhívott ismeretek jelentős része a drámai karakterek jellemrajzának mélyítését segíti elő, ily módon egyrészt a befogadást irányítva, másrészt támpontot adva a játszó színésznek egy többdimenziós alakítás létrehozásához.⁸⁶ Ebből a szempontból is koherens műnek tekinthető a tárgyalt alkotás: noha a zenés betétek árnyalják és új színekkel gazdagítják a szereplőkről alkotott képet, nem helyezkednek szembe a szöveges jelenetekből kibomló jellemrajzokkal, lehetővé téve, hogy szerves egészzé álljanak össze a mű muzikális és nem muzikális részei.⁸⁷

A fentiekből kitűnik tehát, hogy a John Gay által a betétdalokban alkalmazott kiterjedt zenei, műfaji és tematikus utalásrendszer elsősorban a cselekmény kibontását, a szereplők aprólékosabb rajzát szolgálja; másodsorban részt vesz a művészi reflexió megszólaltatásában, s csak legutolsó sorban ad teret a szatirikus valóságra vonatkoztatás lehetőségeinek. Ezen jellegekkel való finom egyensúlyozási készsége Shakespeare-ével rokonítja John Gay színpadi zenehasználatát Martin Esslin rendszerében.⁸⁸

A *The Beggar's Opera* zenei vetületével összefüggésben felmerül továbbá a kérdés, hogyan viszonyul nemcsak az opera seriához, hanem más, a „ballad-operá”-hoz hasonlóan különböző forrásból származó alapl műveket inkorporáló műfajokhoz. A tárgyalt korszak Angliájában ilyen színpadi forma volt az úgynevezett semi-opera, amelyben a főszereplők alig rendelkeztek zenés megnyilvánulással, az inkább a kórust jellemezte; s ezek a betétek nem szolgálták a cselekmény továbbvitelét. A válogatás [„medley”]-operákban a zenés elem már szerepet játszott a cselekmény kibontásában. Azonban ezeket a műveket gyakorta jellemezte formai vagy tematikus szolgáltság az alapl művekkel szemben. A tizenhetedik század kezdetén ugyanis ebben a formában volt jelen az olasz opera a szigetországon: több *seriából* kiemelt részleteket és cselekménystruktúrákat angolra alkalmazva kombináló válogatás-operaként. Látható tehát, hogy a hasonló, válogatásos formák nem rendelkeztek az *Operát* jellemző rugalmassággal. Ez tette lehetővé, hogy a kölcsönzött zenei betétek a dráma inherens részét képezzék oly módon, hogy a bennük fellelhető utalások áttetszőek maradjanak.

⁸⁶ Hal Gladfelder például megállapítja, hogy a kilencedik dallam D'Urfey-féle, közismert dalszövege a tudatban felmerülve megerősítheti Polly karakterének kevésbé sematikus felfogását, leszámolhat az ártatlan hősnő képével. Vö. Gladfelder, *John Gay: „The Beggar's Opera” and „Polly”*, 166.

⁸⁷ Székely, *Zenés színpad – vidám játék*, 59.

⁸⁸ Esslin, *A dráma vetületei*, 88.

Alátámasztja ezt a tárgymű harmóniavilágának közelebbi, zenei vizsgálata is.⁸⁹ A Pepuschnak tulajdonított nyitány ugyan még nem mutat eltérést a drámacímben megjelölt műfaji konvenciótól. A franciás szerkesztésű, szabályos operai nyitány lassú bevezető résszel indul, amelyet gyors szakasz követ fúgaszerkezettel. Hangneme B-dúr; a Lucy által előadott negyvenhetedik betét (*One Evening Having Lost My Way*) G-dúr témáját transzponálja. Az egyes dalok szerkezetében ellenben már megfigyelhető a különbség. A hatvankilenc darab közül összesen négy bír az opera seriákra jellemző Da Capo-szerkesztéssel; s az előzetes elvárásokkal ellentétben ezek közül egyik sem olasz eredetű: három népi, illetve ballada-dallam, a negyedik pedig Leveringe *The Recruiting officeréből* származik (a tizenötödik).⁹⁰ Jóval több ízben fordul elő viszont a népdalok körében gyakori refrénes és ismétlésalapú szerkesztésmód. Megtalálható ez az eleve ilyen felépítésű balladaátiratok és népi eredetű dalok esetében. Ám olyan betétekre is jellemző, melyek korábbi alakjukban más szerkezetűek voltak, s a szerző (valószínűsítően) a drámába illesztéskor dolgozta őket át. A refrénes szerkesztés leggyakrabban felfokozott érzelmi állapot ábrázolását segíti elő, így ezek a dallamok a drámai cselekmény csomópontjait alkotják.

A „ballad-opera” dallamvilágát tonális szempontból az egy kereszt és a két bé előjegyzések hangnemei határozzák meg, ahogyan azt a nyitány és az annak főtémáját adó dalbetét is példázza. A dallamok összesített elemzése kimutatja, hogy ezek közül is a moll hangnemek a leggyakoribbak, azaz az e- és a g-moll. A legerőteljesebb zenei jelenléttel bíró karakterek, Macheath, Polly és Lucy zenei megnyilvánulásainak többsége is a két hangnem valamelyikében hangzik el. Duettjeik és tercettjeik is növelik ezek előfordulási gyakoriságát. A központi alak, Macheath kapitány csaknem minden, a darabban előforduló hangnemben énekel, ám legtöbbször mégis a fent említett mollok közül az egyikben. Polly túlnyomóan e-mollban szólal meg, a hangnem így hozzátartozik a karakter rajzához. Lucy megnyilvánulásai között is az egy kereszties moll a leggyakoribb, noha az ő ilyen dalainak száma kevesebb. Hangnembeli – éppúgy, ahogyan cselekvésbeli – kifejezőkészségét azonban nagyfokú diverzitás jellemzi vetélytársnőjével szemben. Noha a többi szereplő esetében nem figyelhető meg ilyen szempontú, motívált hangnemválasztás, az előbbi példák is mutatják, hogyan járulnak hozzá a zenei

⁸⁹ A zenei anyag Edward Smith zongoraátiratában megtalálható: Roberts és Smith, *John Gay: "The Beggar's Opera"*, 86-226. Zeneelméleti megfigyeléseim ezen a kiadáson nyugszanak.

⁹⁰ Gladfelder, *John Gay: "The Beggar's Opera" and "Polly"*, 167.

összkép finomságai az alakrajzhoz, s válnak – akár a befogadóban nem is tudatosuló módon – a drámaegész interpretációját nagyban meghatározó tényezővé.

Mindent egybevetve megállapítható, hogy noha a hallott zene és szöveg nehezen különíthető el egymástól, az előadás nézője a verbalitáson túlmutató széleskörű intertextuális hatással szembesülhetett, amikor a tizennyolcadik században, saját kulturális közegében találkozott a *The Beggar's Operával*. A ténylegesen hallott szövegen túlmenően a zenei részek tulajdon hangulati tartalmukban és eredeti előfordulási helyüket felidézve is hatást gyakorolhattak a befogadóra – bár efféle, a nézőkben lejátszódó pszichikai folyamatok ismertetésére érthető módon nem terjednek ki a kortárs beszámolók. Emellett a zene hallatán felelevenítődhetnek azok a képzetek, tudati tartalmak is, amelyek a dallamokhoz más körülmények között kapcsolódó szövegekhez, költeményekhez járultak. John Gay pedig mindezeket a mechanizmusokat igen kreatív módon használta fel, hogy illetéknéppen új kontextusokba helyezze a maga összetettségében befogadható előadás-szöveget, kiszélesítse értelmezési kereteinek terét a zenei, irodalmi és előadások közötti intertextuális összefüggések létrehozásának segítségével.

ADALÉKOK A DRÁMA JELENKORI ÉRTÉKELÉSÉHEZ

Ahhoz, hogy mai kortárs színháztudományos gondolkodásunkban megfelelő helyet biztosítsunk a *The Beggar's Operának*, a fenti megállapításokon kívül van még néhány jellegzetesség, amelyekre szükséges figyelmet fordítani. Korunkra ugyanis eme alkotás tárgyalása során elhanyagolódtak bizonyos definitív jegyek, amelyek kiemelése nélkül jelentős értékei maradnak rejtve. A jelenkori színházi élet és a kutatás számára legfontosabb ilyen jelleg a műben a nagyfokú színházi tudatosság.

Színházi önreflexió a dráma keretjátékában

Színházi önreflexió alatt érthetők a drámai művészetekre tett felületes utalások is a szövegben; illetve hogy a szereplők a cselekmény során olykor maguk is alakoskodnak, vagy épp rendezik egymást. Azonban a színházi öntükrözés sokkalta pregnánsabb, sokrétűbb hordozója a dráma keretjátéka, amelynek már pusztán megléte is erősíti ezt a dimenziót.

A keretjáték, noha a benne elhangzottak szerint az alkotás nem tartalmaz prológust vagy epilógust, mégis azok szemiotikai funkcióját tölti be. Előzetesen megalkot egyfajta képet, elváráshorizontot, mely a befogadáshoz szükséges; illetve utólagosan elmélyíti és magyarázza a darab „üzenetét.”⁹¹ Első olvasatra egy hagyományos szerzői attitűd nyilvánul meg benne, amely reflektál a megírás körülményeire, a közönség ízlésére, a dráma műfaji kereteire, és a velük összefüggésben alkalmazott szerzői megoldásokra, s indokolja azokat. Ez már önmagában egyfajta metateatralitást mutat, ám annak megnyilvánulása magasabb szinten is tetten érhető benne. A színre lépő Koldus és Színész⁹² allegorikus figurákként nem rendelkeznek pszichológiailag realisztikus jegyekkel, pusztán funkciójukban nyerik el jelentőségüket. A kezdő jelenetben művészet és szegénység sajnálatos összekapcsolódásáról beszélnek. Azonban sokkal fontosabb párbeszédük a záró keretjelenetben: azon felül, hogy ismételten felvetik a korabeli nézők műfaji elvárásainak kérdését, olyat tesznek, ami teljesen szétzúzza a tulajdonképpeni dráma cselekménybeli koherenciájának látszatát. Mégpedig azt, hogy a fikció terén kívül, megegyezéssel alapon hajtják végre a drámai történet átfordítását.

Átfordulás alatt az a pillanat értendő, amelyben egy váratlan esemény megváltoztatja a cselekmény irányát, sorsfordulatot hoz létre.⁹³ Az, hogy ez esetünkben a történet univerzumán kívülről érkező beavatkozás hatására esik meg, egyrészt felerősíti a megírás, a Koldus szerzőségének fikcióját. Másrészt viszonylagossá teszi az így kialakuló végkifejletet, a „happy endinget” maximálisan parodisztikus fényben tünteti fel és zárójelbe helyez minden annak nyomán esetleg fellépő romantikát. Egyúttal ellehetetlenítve azt a katarzist is, amelyet a tragikus, halállal végződő befejezés kiválthatott volna. Tehát feltételezhetően tudatos szándékkal hozza létre azokat a vegyes érzelmeket, amelyek pusztán szerzői inkompetencia folytán, vagy a közönségigényeknek engedve jóra forduló színművek⁹⁴ végén megszülethetnek a befogadóban, s amelyek így a korabeli nézőket minden bizonnyal *kibillentették* megszokott pozíciójukból.

⁹¹ Esslin, *A dráma vetületei*, 54.

⁹² Player az eredetiben. – (K. L.)

⁹³ Pavis, *Színházi szótár*, 49.

⁹⁴ Székely György például ezeket érti „középfajú” vagy „vegyes” színpadi művek alatt, Vö. Székely, *Zenés színpad-vidám játék*, 37.

A darabcím és magyar problematikája

Ahhoz, hogy a keretjelenetek a lehető legjobban betölthessék metatextuális funkciójukat, amely tehát az egész mű értelmezési keretét módosítja, okvetlenül szükséges a velük kölcsönhatásban létező cím. A cím egyfajta paratextuális elem, amely egyrészt kívül áll magán a szövegen, másrészt elengedhetetlen az interpretáció szempontjából, mivel hatással van arra.⁹⁵ Ez az egyik első, ahogyan Esslin nevezi, előkészítő mutató, amellyel a dráma vagy az előadás befogadója még annak megkezdése előtt szembesül, és amely ilyenképpen a többi jel dekódolásának módját és a kezdeti elváráshorizontokat is meghatározza, alapvetően befolyásolja.⁹⁶

A *The Beggar's Opera* esetében ez egy, a tömörség kritériumát is teljesítő műfajjelölő cím, amely első olvasatra félrevezető (az utókor számára nyilvánvaló, hogy új műfajt megteremtő alkotásról van szó). Jelentősége a műfajjelölés szintjén viszont abban áll, hogy a drámának egy bizonyos konvenció folytonosságába történő behelyezésével éppen attól való eltérései, invenciói felé fordítja a figyelmet. Más oldalról nézve pedig olyan cím, amely tulajdonító gesztust hordoz magában: megerősíti a szerző-fikciót, ezzel is hangsúlyossá téve a keret értelmezést módosító hatását.

Az eddigiekből kiviláglik, hogy a keretjelenetekkel együtt milyen meghatározó szerepet tölt be a tárgyalt mű címe a befogadói elváráshorizontok irányításában. Sajnálatos módon éppen ez a funkció lesz az, amit a magyar nyelvű fordítás címe nem képes betölteni, ezzel is visszavetve a dráma értékeit kellő mértékben felismerő befogadói attitűd kialakulását. „Fordítani annyi, mint egy darabot rendre átírni anélkül, hogy bármit is hozzáadnánk vagy kivennénk belőle,” idézi Déprats-t Patrice Pavis.⁹⁷ Természetesen a műfordítás nem a szó szerintiségen áll vagy bukik, és a színház számára készülő drámafordításoknak sem ez a leginkább centrális problémája. Esetünkben mégis olyan banális változtatás okozza az anomáliát, mint egy birtokos szószerkezet jelöletlen szóösszetétellé alakítása, s ennek következtében a birtokos-tulajdonító jelentésmozgás elvészése. Ez pedig végzetes veszteség a magyar nyelvű interpretáció szempontjából; elvégre a fentiekből már láthatóvá vált éppen ennek a mozzanatnak jelentésformáló fontossága. A fordító munkája során kiválaszt egyet a forrásnyelvi szöveg végtelen számú lehetséges megvalósulásai és virtualitásai közül,⁹⁸ s ez az egy lesz az, amely a

⁹⁵ Pavis, *Színházi szótár*, 77.

⁹⁶ Esslin, *A dráma vetületei*, 53.

⁹⁷ Pavis, *Színházi szótár*, 150.

⁹⁸ Pavis, *Színházi szótár*, 151.

célnyelvi befogadói közeg előtt áll majd, és kijelöli számára a fordító által előírányzott elváráshorizontokat, melyek által létrejön a megértés. A *Koldusopera* mint célnyelvi cím nem tekinthető megfelelő választásnak, a vele járó, fent részletezett jelentésvesztés okán.

Felmerül a kérdés, vajon miért ez a leegyszerűsítő variáns honosodott meg magyar nyelven. A fordítás során azt is figyelembe kell venni, képes lesz-e a célkultúra befogadni a művet. Vélhetőleg semmi sem indokolja a feltételezést, hogy a tárgyalt esetben erre ne lett volna mód. A cím birtokossági vetületének megszüntetése akár a keretnek a magyar játékhagyományban történő elhagyására is engedhetne következtetni, azonban a kutatásom jelen pontján ennek bizonyítására vagy cáfolására nem áll rendelkezésre kellő adat. Nem segít a kérdés eldöntésében egy keretjátékkal szintén rendelkező Shakespeare-dráma, *A makrancos hölgy* hazai előadás-történetének példája sem. A népszerű vígjátékot ugyanis több alkalommal színre vitték megkurtítva és keretjátékkal együtt is.⁹⁹

Érdekes adalék a címmel kapcsolatban az a különös eset, ahogy hazai színpadi gyakorlatunkban az 1930-as évektől kezdve újabb elnevezési mód jött létre. Amint Berlinben bemutatták Bertolt Brecht átíratát, hamar óriási népszerűsége tett szert. Az eredetileg *Die Dreigroschenoper* címet viselő színdarab nálunk *Háromgarasos* és *Koldusopera* címen is futott. Azonban nem csak a korábbi alkotás hatolt be a későbbire vonatkozó címadási szokásba, hanem ennek az ellenkezője is végbement: a *The Beggar's Operát* is játszották hazánkban mind a két cím alatt. Ezt a momentumot esetleg a brechti mű elementáris hatása indokolhatja. Különös azonban, hogy ez a kettősség napjainkban is megmaradt, és a határozott distinkcióra továbbra sem mutatkozik igény.

Mindezeket összegezve megállapítható, hogy a magyar nyelvű *Koldusopera* cím, noha a műfaji összefüggéseket az eredetihez hasonlóan magában hordozza, nem engedi láttatni a tárgyalt mű értékeinek jelentős részét, félrevezető, hiányos elváráshorizontokat teremve ezzel; valamint a darabot elkülönítő denotatív funkciót sem képes betölteni. Ezért szeretném javasolni az egyértelmű, az alkotás metatextuális és önreflektív jegyeit hangsúlyozó, értékeinek megragadását az egynyelvű befogadó számára is lehetővé tevő *A Koldus operája* cím alkalmazását; emellett esetleg egy korszerű, ezen értékek felszínre hozását szem előtt tartó új magyar szövegfordítás megírását előírányozni.

⁹⁹ Kéry László, szerk., *Shakespeare összes művei. Vígjátékok*, jegyz. Lutter Tibor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 893-4.

Ezen javaslat egyik alapját, mint azt már említettem, a magyar előadás-hagyományban Gay és Brecht művei között fennálló címbeli kontamináció képezi. A jelenség szemléltetésére érdemes pillantást vetni a *The Beggar's Opera* magyar nyelvű színreviteleire, kitekintve az egyes előadások jellegzetességeire, illetve kritikai visszhangjára. Az előadás-történet rekonstrukciója az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet digitális és könyvtári adatbázisain alapszik. A feldolgozások sora meglepően rövid, és olybá tűnik, mintha színházaink csak az elmúlt évtizedekben fedezték volna fel maguknak a darabot (annak ellenére, hogy a már említett 1961-es forrás is megemlékezik róla): a *The Beggar's Opera* összesen négy premiért ért meg 1975 és 2015 között.¹⁰⁰

Az első a sorban a Magyar Állami Operaház Erkel Színházának 1975. január 5-i *Koldusopera* bemutatója. Érdekes, hogy az előadás adatlapja Pepuscht Gayjel együtt az alapszöveg írójának minősíti, zenészerzőként pedig Benjamin Brittent nevezi meg, aki korszerű zenekarra alkalmazta az eredeti kíséretet a huszadik században; ez is jelzi a szerzőkkel kapcsolatos bizonytalanságot. A szöveg Róna Frigyes fordításában volt hallható. A színrevitel képi világa a tizennyolcadik századi viszonyokat idézte, és figyelemre méltó szerepkettőzéssel élt a társulat: a Koldust az adott estén Lockit foglár szerepét játszó előadó alakította.¹⁰¹

Tíz évvel később mutatta be a művet azonos címen a Pécsi Nemzeti Színház február 2-án. Ennek az előadásnak az esetében szerzőként egyedül John Gay szerepel, a műfordítás Vajda Miklós munkája. A produkció képi és zenei megoldásai is az időtlenséget voltak hivatottak hangsúlyozni: Papp Zoltán zenei vezető az 1985-ös közönség számára broadside-ismertségű dallamokat alkalmazott a cselekményhez illő zene kiválasztásában az ellentétes tartalmú dalszövegekhez.¹⁰² Azonban, ahogyan azt a *100 pécsi évad* című kiadványban Gárdonyi Tamás megjegyzi, a darab sem a Gay-korabeli, sem az aktuális erkölcsökről nem szólt.¹⁰³

A soron következő előadás 2001. július 20-án debütált *Háromgarasos opera* címmel az Esztergomi Várszínházban a Beregszászi Illyés Gyula Színház társulatának jóvoltából. A címválasztás igen meglepő, s a kontamináció egyik legszembeszökőbb példája, hiszen

¹⁰⁰ Az OSzMI könyvtárában fellelhető, különböző színházakra vonatkozó adattárak időbeli lefedettségé-
ge egymástól eltér és sok esetben nem teljes. Ebből kifolyólag a rekonstrukció, noha minden jelenleg
elérhető forrást felhasznált, továbbra is hiányos lehet.

¹⁰¹ Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum digitális adatbázisa, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰² OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰³ *100 pécsi évad*, szerk. Bezerédi Győző, Simon István, Szirtes Gábor, (Pécs: Pannónia Könyvek, 1995), 110-1.

John Gay művéről van szó ebben az esetben is. Fordítót ugyan nem neveztek meg a színlapon, így az adatbázis sem említi; valószínűsíthető azonban, hogy legalább részben támaszkodtak Vajda Miklós már említett fordítására, mivel az ő változatából ismert, igen elmésen magyarított neveket használták fel.¹⁰⁴ A Várszínház művészeti vezetője egy interjúban a produkció újszerűségét hangsúlyozta, s kitért arra is, hogy nem a Brecht-alkotásról van szó.¹⁰⁵ Úgy tűnik, hogy a „metáballada” elnevezéssel fémjelzett újítási szándékot a színrevitelnek nem sikerült kellő felkészültséggel keresztülvinnie.¹⁰⁶

A darab végezetül a temesvári Csiky Gergely Színházban a 2015-ös évad végén (április 4.) került színpadra, ismét *Koldusoperaként*. A színlap Gayt szerzőként említette, a dalszövegek írója Kokan Mladenović rendező volt, a dalszövegek magyar változatait pedig Góli Kornélia és Szerda Zsófia készítették az OSzMI-adatlap tanúsága szerint.¹⁰⁷ Ahogyan azt az előadást ismertető egyik színikritika is hangsúlyozza, a produkció esetében a kreatív megközelítés dominált. Az alapanyagát szinte gayi merészséggel kezelő változat saját szövegeket alkalmaz, s mintegy adaptálja Gay eljárásait saját korára és kontextusára. A keretjáték megvan, azonban nem azonos az eredetivel; Gayhez hasonlóan, bár több ízben történnek kiszólások, többek között a közönség igényeire. Emellett intertextusként még a *Die Dreigroschenoper* is megjelenik, ami értelmezhető arra való törekvésként, hogy a produkció egyfajta hagyományba illeszkedjék. Az előadást erőteljes, explicit politikai hangoltsága is közelíti a brechti állásponthoz, noha párhuzamképp szövegszerűen éppen az 1720-as évek politikájára tekint ki.¹⁰⁸ Mindezek alapján úgy tűnik, ez a 2015-ös színrevitel áll a legközelebb ahhoz, ami az alapmű rekontextualizálását, merész újításainak a mai befogadó számára érzékelhetővé tételét jelentené.

A két *Koldusopera* problematikájával kapcsolatban ismét kiemelendő, hogy a zűrzavar a *Die Dreigroschenoper*-színrevitelekben nem pusztán a címre, hanem szembeszökő módon a szerzők kilétére is kiterjed. Ennek szemléltetésére két, egymástól időben

¹⁰⁴ OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰⁵ „Mi készül a Várszínház színfalai mögött? Tények és vélemények az Esztergomi Színházról”, *Esztergom és Vidéke* (2001/21.), [http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D\(John%20Gay\)&pg=152&layout=s](http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D(John%20Gay)&pg=152&layout=s).

¹⁰⁶ Csáki Judit, „Ladiladilom (A Háromgarasos opera Esztergomban)”, *Magyar Narancs* (2001/31.), http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_ladiladilom_a_háromgarasos_opera_esztergomban-58576.

¹⁰⁷ OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹⁰⁸ Balogh Gyula, „Mindent elnyelők bálja”, *Népszava online* (2016. február 5.), <http://nepszava.hu/cikk/1084634-mindent-elnyelok-balja>.

távoli előadást említenék, amelyek adatai között a darabbal kapcsolatba hozható minden alkotó neve feltűnik, változatos minőségekben.

A kettő közül a korábbi a Vígszínház 1930-as, szeptember 6-i bemutatója. A színház adattári kiadványának címjegyzékében így szerepel a mű: „Bertolt Brecht: *A koldus operája*. John Gay *The beggar's opera* című művéből”.¹⁰⁹ A szöveget Heltai Jenő fordította. Zeneszerzőként Kurt Weill mellett Pepusch neve is szerepel, zárójeles /1728/ megjegyzéssel.¹¹⁰ A másik a szatmárnémeti Harag György Társulat 2014. november 23-as *Koldusopera*-premiere. Ez a társulat Eörsi István fordítását használta. Brechtet és Weillt szerzőként, Gayt az alapszöveg írójaként, valamint Pepusch mellett zeneszerzőként említik.¹¹¹

Látható tehát, hogy a szerzőségi viszonyok és funkciók elkülönítése is problémás, nemcsak a következtetlen magyar címadási szokások. Az is mutatja ezt, hogy noha J. C. Pepusch csakugyan zeneszerzőként működött együtt John Gayjel, a *Die Dreigroschenoper* zenei világa tudvalevőleg nem az 1728-asnak egyfajta feldolgozása, hanem saját korának populáris zenei elemeiből építkezik;¹¹² Pepusch mégsem korábbi, hanem aktuális zeneszerzői funkciót kap több ízben. Az effajta apró bizonytalanságok is indokolják a két mű színpadi gyakorlatban és az irodalomban történő tudatosabb különválasztásának igényét. Ennek megvalósítására volna alkalmas a markánsabban elkülönülő, egyúttal következetesebb címek alkalmazása.

KONKLÚZIÓ

Mindent egybevetve láthatóvá vált, milyen összetett és tudatos műalkotás John Gay *The Beggar's Operája*. A szerző pályája ebben a drámában csúcsosodott ki, amely magába foglalja mind az életműben külön-külön előforduló invenciókat: a keretjátékot, a perifériára szorult elemek és helyzetek tematizálását, a műfaji keretek szabad és mérész, keveredésszerű használatát, s ennek humorforrásként való kiaknázását. Magában hordozza a lenyomatát a társadalmi és kulturális környezetének, amelybe ágyazódik; s ezek jellegzetességeit a társadalmi satíra, az ironikus beszédmód, valamint a műfaji burleszk hármassága által teszi olyan szervezőerővé, amelynek köszönhetően humora

¹⁰⁹ Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949 (adattár)* (Budapest: OSzMI, 1960), 76.

¹¹⁰ Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949 (adattár)*, 76.

¹¹¹ OSzMI adatbázis, http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.

¹¹² Roberts és Smith, *John Gay: „The Beggar's Opera”*, xxvii.

és utalásrendszere a fenti kontextusokból kiemelten is működni tud. Olyan egyedülálló mű, amely nem pusztán alkotó módon kapcsolódik be az általa felhasznált irodalmi és zenei tradíciókba; hanem ezen felül még egy teljesen új színházi műfajt is megteremt, nevezetesen a „ballad-operá”-t, amelynek története során legkiemelkedőbb darabja marad. Újszerű témaválasztása és műfajkezelése hatással bír az európai kultúra több jelentős alkotójára, s noha utóddarabja, Brecht *Háromgarasos operája* háttérbe szorította színpadainkon, attól függetlenül is jelentős értékekkel rendelkezik. Ezen értékek közé tartozik az, ahogyan a főként broadside-ballad eredetű zenei betétek által felidézett előzetes képzeteket felhasználja intertextuális kapcsolatok kialakítására, a drámai konfliktus mélyítésére, s egyúttal a színpadi önreflexivitás kifejezésre juttatására. Ez utóbbinak legpregnansabb képviselői a keretjáték és a cím, amelyek egymást erősítve szüntetik meg a fikciós tér koherenciáját és hangsúlyozzák ki a dráma meta-szintjét, amely olyan kortárs elméleti megközelítések, mint a posztmodern színházelmélet vagy az esslini színházzemiotika által is megfogható módon jelentkeznek benne.

Magyar nyelvű előadás-történetének áttekintése kimutatta, hogy színjátszásunk számára korántsem magától értetődő ennek a műnek a kiválasztása; bár kevés számú színrevitele közül több is kísérletet tett arra, hogy a dráma invenciói a jelenkori történelmi-kulturális kontextusban újrateremtődjenek. Magyar címe ugyan részben téves elváráshorizontokat nyit meg, így nem fogadható el maradéktalanul. Azonban a birtokos jelentésmozzanatot visszaállítva lehetséges volna átállni a szó szerint fordított *A Koldus operája* címformára, amely egyrészt pontosabban elkülöníti a brechti műtől, másrészt pedig jobban enged következtetni elmarasztalhatatlan művészi erényeire. Ezek az erények méltóvá teszik behatóbb kortárs irodalmi és színháztudományos vizsgálatokra, valamint a kreatív szemléletű, kortárs zenés színpadi gyakorlat figyelmére. E figyelem biztosításának pedig alkalmas eszköze volna egy, az olvasóközönség (és nem csak az egyes színpadi produkciók dolgozói) számára elérhetővé tett, magas színvonalú és modern magyar drámafordítás.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Balogh Gyula. „Mindent elnyelők bálja”. *Népszava online* (2016. február 5.).
<http://nepszava.hu/cikk/1084634-mindent-elnyelok-balja>.

- Berczeli A. Károlyné. *A Vígszínház műsora 1896-1949 (adattár)*. Budapest: OSzMI, 1960.
- Bezerédi Győző, Simon István és Szirtes Gábor, szerkesztette. *100 pécsi évad*. Pécs: Pannónia Könyvek, 1995.
- Csáki Judit. „Ladiladilom (A Háromgarasos opera Esztergomban)”. *Magyar Narancs* (2001/31.).
http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_ladiladilom_a_háromgarasos_opera_es_ztergomban-58576.
- Esslin, Martin. *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn*. Fordította Fóber Rita, Kiss Éva et al. Bevezetőt írta Kürtösi Katalin. Szeged: JATEPress, 1998.
- Gladfelder, Hal, szerkesztette. *John Gay: „The Beggar’s Opera” and „Polly”*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Hampden, John, szerkesztette. *The Beggar’s Opera and other Eighteenth-Century Plays*. Bevezetőt írta David W. Lindsay. London, New York: Dent, Dutton, 1974.
- Hartnoll, Phyllis. *The Oxford Companion to the Theatre*. London: Oxford University Press, 1957.
- Horváth Kata, szerkesztette. *A dráma mint társadalomkutatás*. Budapest: L’Harmattan, 2010.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Fordította Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Kéry László, szerkesztette. *Shakespeare összes művei. III. kötet. Vigjátékok*. Jegyzet: Lutter Tibor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- Knight, George Wilson. *The golden labyrinth. A study of British Drama*. London: Phoenix House Ltd., 1962.
- Kott, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította Kerényi Grácia. Budapest: Gondolat, 1970.
- „Mi készül a Várszínház színpalai mögött? Tények és vélemények az Esztergomi Színházról”. *Esztergom és Vidéke* (2001/21.). [http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D\(John%20Gay\)&pg=152&layout=s](http://library.hungaricana.hu/hu/view/Esztergom_es_Videke_2001/?query=SZO%3D(John%20Gay)&pg=152&layout=s).
- Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum digitális adatbázisa. <http://www.szinhaziadattar.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&kv=3492600&nks=1>,
http://oszmi.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.
- Pavis, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította Gulyás Adrienn et al. Budapest: L’Harmattan, 2006.

Roberts, Edgar V., és Edward Smith, szerkesztette. *John Gay: „The Beggar’s Opera”*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.

Styan, J. L. *The English Stage. A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Székely György. *Zenés színpad - vidám játék*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.

Trussler, Simon. *The Cambridge illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Warner, Oliver. *John Gay*. London: Longmans, Green & Co., 1964.

„HISZ ATYJA HÍRE FÉLIG MÁR ÖVÉ...” – NARRATÍVÁK ÉS INTERPRETÁCIÓK A DÉLIBÁBOK HŐSÉBEN

OWAIMER OLIVER

„... no jer, közönség,
Lásd hogy szomorkodom, nézd a pofám!”
Arany László: *A délibábok hőse*

BEVEZETÉS

Arany László irodalomtörténeti szerepét furcsa kettősség jellemzi. Kora ifjúságától vonzotta az irodalmi pálya; 1862-ben kiadta népmesegyűjteményét, 1864-ben a *Pesti Napló*-ban közölte a „Vadrózsa-pörben” megfogalmazott írását,¹ 1865 júliusában pedig publikálta Shakespeare-fordítását: *A két veronait*, a Kisfaludy Társaság által gondozott Shakespeare-kiadás ötödik kötetében.² Ezt követően, az 1860-as évek második felétől eredeti költeményeket is írt. Azonban irodalmi érdeklődése ellenére sem épített fel hagyományos értelemben vett írói/költői karriert, legfőbb tevékenységi területe a jog és a közgazdaság lett, nem lett belőle „főállású költő”. 1866-tól a Csengery Antal vezette Magyar Földhitelintézet igazgatósági jegyzője, később titkára, majd 1880-tól igazgatója volt.

¹ ARANY László, Egy pár székel „vadrózsa” védelme, *Pesti Napló* 118 (1864. május 25.)

² Arany János Ercsey Sándornak. 1865. június 29. *AJÖM* XVIII, 619–620.

Az életrajzi összefoglalók kiemelik, hogy irodalmi szárnypróbálgatásait nem mutatta meg atyjának, Arany Jánosnak. Titokban indult el a Kisfaludy Társaság 1865-ös pályázatán is, amelyet megnyert az *Elfrida* című elbeszélő költeményével. Ekkor Arany János meglepetten – és némi aggodalommal – fogadta a fiú szépirodalmi törekvéseit. „Im, én beadom financiernek, hogy legyen practicusabb ember, mint az apja, s egyszer kipattan, hogy poéta!”³ Arany János egy korábbi levelében azt írja, délelőttönként otthon van, s „Laci” is otthon ül vele.⁴ Apa és fia, egy térben, egy lakásban, talán egy szobában dolgoztak, és az egyik – a fiú – mindent tudott atyjáról, miközben az apa nem is sejtette zárkózott fiának a terveit, vágyait.

E befelé forduló magatartás jellemezte Arany László egész életét. Szokványos értelemben vett hagyaték nem maradt utána, életművét is Gyulai Pál „alkotta meg”, amikor 1901-ben, a szerző halála után két kötetben kiadta műveit. Arany János halála után szorgosan gondozta atyja hátrahagyott írásait, miközben magáról semmit nem árult el. A róla készült életrajzok általában nem szólnak róla, pontosabban nem *róla* szólnak: sokkal inkább az atyjáról, a korszakról, a nagykőrösi és pesti környezetről, az irodalmi időszakról, vagy éppen Arany László generációjáról írnak, – magáról Arany Lászlóról általában alig néhány adat található.

A továbbiakban felmerül a kérdés, hogy vajon mit tudhatunk meg a titokzatos szerzőről fő művéből, *A délibábok hőséiből*, illetve, amennyiben a mű bármit is elárulna: nem módszertani paradoxon-e az „életrajzi olvasat”? Valamint hogy a verses regény mely regiszterén és milyen eszközökkel volna lehetséges minderre vállalkozni?

A DÉLIBÁBOK HŐSÉNEK (ÉS ARANY LÁSZLÓ KÖLTŐI PÁLYÁJÁNAK) OLVASÁSTÖRTÉNETE

Arany László – az *Elfrida* után – *A délibábok hőse* című verses regényével is elnyerte a Kisfaludy Társaság pályadíját 1873-ban. Többek visszatetszését kiváltotta,⁵ hogy a „Szappanbuborék” jelige mögé rejtőző szerző nem kívánta a nevét felfedni. Csupán egy év múlva, akarata ellenére tudódott ki a verses regény szerzősége, miután már édesapja, Arany János neve is felmerült a találgatásokban.⁶ A költőt jól ismerőknek természet-

³ VOINOVICH Géza, *Arany László: Írók és költők* (Budapest: Biblioteka, 1943), 116.

⁴ Arany János Ercsey Sándornak, 1864. július 8. AJÖM XVIII.

⁵ „Mi nem akarjuk a költemény hibáit szépitgetni. A névtelenség hatásvadászó komédiája minket is boszantott.” „A magyar Parnassus névtelenje”, *Athenaeum* 20 (1873): 1276.

⁶ [VADNAI Károly], *Délibábok hőse, Figyelő* 88 (1873): 380–381.

tes volt, hogy a megnyert pályázat jutalmát sem fogadta el, a nem jelentéktelen pénzösszeget az írói segélyegyletnek ajánlva. *A délibábok hőse* kiemelkedőbbnek talált részleteit a Vasárnapi Ujság – ekkor még a szerző nevének megadása nélkül – közölte, majd a teljes mű 1873-ban került kiadásra Ráth Mórnál. Már az első évben elfogyott az összes (a sima két forintért, az impozánsabb, díszkötéses három forint és ötven krajcárért vásárolható)⁷ példány, Arany László azonban, ha ekkorra már nem is tagadta szerzőségét, az újbóli nyomtatásokhoz nem járult hozzá. Új kiadásra a halálát követően került sor, amikor 1901-ben Gyulai Pál kötetbe rendezte a szerző életművét.

A délibábok hőse befogadásának folyamata – a művel foglalkozó szövegek mennyiségének és tartalmának függvényében – több periódusra bontható. Habár ezen általunk mesterségesen meghatározott időközök nem jelentenek valódi határokat, és kizárólag a mű befogadástörténetét felölelő, egységében aligha elemezhető közel másfél évszázad feldolgozásának eszközéül szolgálnak, a recepció korszakolásakor a befogadás folyamatából igazolható szempontrendszert igyekeztünk alkalmazni.

Az első reakciókat követően, mivel már a verses regényhez nem lehetett hozzájutni, a műről szóló diskurzus leállt, és csak a szerző halála után, Gyulai Pál új kiadása révén indult újra. A lassan meginduló, kissé homogén recepcióban erősen etikai hangoltságú szövegek íródtak, és a befogadás e jellege csak Imre László *A magyar verses regény*⁸ című monográfiájának megjelenése után változott meg. A recepció ugyanakkor mindig megőrizte kontinuitását és bizonyos jellegű heterogenitását. Előfordult, hogy az egyes szakaszok jelenségei már az adott kort megelőzően lappangani látszottak a háttérben, vagy bizonyos, már nem tárgyalt kérdések atavisztikus módon visszatértek a diskurzusba. E szövegek azonban kivételnek tekinthetők, így nem célunk a teljesség igényével ismertetni őket, elsősorban a recepció lényegbeli alakulását vázoljuk fel.

Az első reakciók (1873-1901)

A recepció kezdeti szakaszát 1873-tól 1901-ig, a mű kiadásától a szerző halálát követő második kiadásig konstruálva célravezető értelmeznünk. A verses regény – még a megjelenés előtt – a Vasárnapi Ujságban publikált részleteinek köszönhetően igen jó kedélyű, előzékeny fogadtatásnak örvendhetett. Mintegy tizenöt szöveg áll a rendelkezé-

⁷ Ld. *Vasárnapi Ujság* 17 (1873): 205.

⁸ IMRE LÁSZLÓ, *A magyar verses regény* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990)

süinkre, ezen – a kiadás évében keletkezett – néhány oldalas folyóiratcikkek általánosságban kiemelkedően jó alkotásnak tartották *A délibábok hőseit*, és ígéretes tehetségnek Arany Lászlót.

Az első szöveg Tóth Kálmán pályanyertest hirdető cikke, amely dicsérte a mű magyaros nyelvezetét, verselését, minden erőltetettségtől mentesnek tartott virtuóz rimelését és a „nem sok húron játszó”, de annál gazdagabb komikus-szatirikus terét.⁹ A mű kifogásolnivalóit – a hibásnak talált címadás mellett¹⁰ – egy valójában elismerő mondatban összegezte: „A compositió, a befejezés és némely kifejezések ellen tett alapos kifogások ellenére is, a bírálók egyhangú véleménye, költészetünk jelen állapotjában, valóságos nyereségnek tekinti a II-ik számú pályaművet, minélfogva megjutalmazását javasolja.”¹¹

A további szövegek nem értettek maradéktalanul egyet a Kisfaludy Társaság „tartózkodó dicséretével”,¹² így igyekeztek nyomatékosítani a hibásnak vélt részleteket. Baráth Ferenc például ízetlennek találta többek között a műben olvasható „csillagot rúgott” szóképet,¹³ Brassai Sámuel pedig egyenesen nyelvrablásnak nevezte az „eszmény világába, úgymond eddig éltem” szórendű sorokat.¹⁴

A legjelentősebb ellenvetést a mű befejezése váltotta ki. Vadnai Károly a verses regény lezárását túl durva festésűnek érezte, ezért az átírását javasolta.¹⁵ Ezzel az állásponttal egyezik meg a korai kritikusok többsége is, Gyulai Pál és egy Athenaeumban publikáló névtelen szerző kivételével. Lényeges eltéréseket mindössze e kivetnivaló kiemelésének arányában találhatunk.

A mű korrajzszerűsége is vitatott volt a kezdeti recepcióban. Például Agáczy Norbert éppen a korképszerű elbeszélést tekintette a mű legfőbb erényének,¹⁶ míg Baráth Ferenc nem volt elégedett a szerinte a műben megfestettnél erősebb hitű és „nemesebb fájdalomú” generációjukról alkotott képpel, ezért a verses regény jelentőségét is mulandónak ítélte.¹⁷

⁹ TÓTH Kálmán, „Jelentés a költői beszélyt tárgyzó pályázat eredményéről”, *Kisfaludy Társaság Évkönyvei* 8. k. (Budapest: 1973): 21–22.

¹⁰ A kezdeti fogadtatás *A délibábok hőse* címet hibásnak ítélte, helyette *Hűbele Balázst* tartotta megfelelőnek.

¹¹ TÓTH, i. m. 22.

¹² A magyar Parnassus névtelenje, i. m. 1275.

¹³ [BARÁTH Ferenc], „A délibábok hőse”, *Irodalmi dolgozatok* 94 (1895): 213.

¹⁴ BRASSAI Sámuel, „A délibábok hőse”, *Figyelő* 41-42 (1873): 507.

¹⁵ [VADNAI], i. m.

¹⁶ AGÁCZY Norbert, „Délibábok hőse”, *Figyelő* 9 (1880) 35.

¹⁷ BARÁTH, i. m. 213–215.

A legkritikusabb hangnemben talán Brassai Sámuel írt a műről, aki Arany Lászlót valódi és nagy tehetségnek minősítette, azonban *A délibábok hőse* szerint semmitmondó, következtelen karaktervezetésű, nem elég eredeti, kidolgozatlan történetű, és mottói is értelmetlenek.¹⁸ A pozitív és negatív értékítéleteket viszont egyetlen esetben sem előzte meg komplexebb vizsgálata a szövegnek.

Kezdetben tehát szerény sikert könyvelhetett el magának *A délibábok hőse*. A Kisfaludy Társaság pályázatát megnyerte és bizonyos, szűk körökben elismerésre tett szert, azonban csekélyebb formai, nyelvi és ideológiai okokra hivatkozva, bár mélyebb elemzés igénye nélkül, az irodalmi közvélemény mégis kifogásolta a művet. E sajátságot illetően a későbbiekben Németh G. Béla szolgál számunkra magyarázattal.

A szerző halálát kísérő 1898-as gyászjelentések, nekrológok, emlékbeszédek nagy része leginkább csak megemlítette *A délibábok hősét*,¹⁹ a kivételek – például Bródy Sándor, aki az első modern regénynek tekintette a költeményt – a mű progresszivitását és nemzeti mivoltát hangsúlyozta.²⁰ „*A délibábok hőse már egy negyedszázada, hogy megjelent – s majdnem egy negyedszázada, hogy a könyv-kereskedésekben nem kapható – de ma is ez a legmodernebb magyar könyv, ha nem is a formájánál, a tartalmánál fogva.*”²¹ – fogalmazott a Hét című folyóirat névtelen szerzője.

Az írások a mű legfőbb erényeként a fentebb említett két tulajdonságot, a hazafiságot és modernséget emelték ki, és a századfordulóra *A délibábok hősével* együtt Arany László mint költő is felruházódott egy általános minősítéssel: a világirodalmi színvonalat ugyan nem érte el, de a nemzeti irodalom magasan kiemelkedő alakjának titulálták. E pozícióját az értékrendjében szervesen élő nemzeti hagyománnyal valamint az ennek ellenére is tudatos és előremutató nézeteivel indokolták méltatói.²²

Azonban sokak elsősorban nem költőként tekintettek Arany Lászlóra, pusztán a Magyar földhitelintézet igazgatójaként, és Arany János egyetlen fiaként ismerték.²³ A halá-

¹⁸ BRASSAI, i. m. 505–509.

¹⁹ Vö. pl. Arany László, *Új Idők* 32 (1898): 118.

²⁰ „Éreznie kellett, hogy ez a munka: becsületes, értékes és szép. Tudnia kellett, hogy nem áll mögötte az apja munkáinál és azoktól mégis merőben különbözik, mert a tárgya és a fölfogása egészen mai, teljesen modern. Nekem úgy tetszik, hogy ez az első modern magyar regény, ha a formája verses és tökéletes is.” BRÓDY Sándor, „Arany László emléke”, *Új Idők* 2 (1899): 33.

²¹ „*A délibábok hőse*”, *A Hét* 18. k. 32. sz. (1898): 506.

²² Vö. pl. Arany László, *Kisfaludy Társaság Évtapjai* 33.k. (1898–1899): 198.

²³ „Ez a hír el fogja szomorítani azokat is, akik könnyen felejtene, s akik Arany Lászlóban már csak a Földhitelintézet érdemes igazgatóját, de főképpen a nagy költő egyetlen fiát látták. Arany László már régideje csaknem egészen visszavonult az irodalomtól; *A délibábok hőse*nek nagy sikere után – mert ez a

láról beszámoló cikkek a költői tevékenységéről csupán mellékes életrajzi adatként írtak, és úgy tűnik, sokan inkább a kihalt Arany-családot, mintsem magát az elhunytat gyászolták: *„Egy ó-konzervatív pénzüintézet palotájában meghalt az igazgató: Arany László, jó magyar poéta maga is és még ezenfelül az Arany János fia. A polgári pályán igen sokra, a pénzpályán a lehető legtöbbre vitte és mégis nem bankárok, nem rendes polgárok öltenek érte gyászt, hanem különféle úri cigánylegények – mondjuk írók – akiknek a szíve most összeszorul és lassan mondják: vége az Arany-famíliának!”*²⁴

A második kiadás után (1901 – 1990)

Az 1901-es, Gyulai Pál-féle életműkiadást követően, a huszadik század közepéig csupán Gyulai Pál, Kozma Andor, Voinovich Géza, Kristóf György és Koroda Pál foglalkoztak érdemben Arany László munkáival.

A kezdetekben még vitatott címadás kérdése elfelejtődött ekkorra, és a mű befejezését érintő korabeli vádaktól is védelmet nyert a mű. A disszonáns lezárás Voinovich Géza szerint Húbele Balázs karakteréből és a mű kompozíciójából fakad,²⁵ Kozma Andor pedig úgy vélte, így a legreálisabb a mű zárata.²⁶

E szövegek állandó szereplője volt a szerző apja, Arany János is. Gyulai Pál,²⁷ Kozma Andor,²⁸ Voinovich Géza²⁹ és Kristóf György³⁰ egyaránt megidéztek írásaikban a költőóriást. Sokszor a szerző helyett inkább kettejükről írtak, Arany Jánosról és az árnyékában felcseperedő fiáról. Kozma Andor például így indította az Arany Lászlóról szóló, 1899-es emlékbeszédét: *„A legtökéletesebb magyar költő házi tűzhelyének szelíd világosságában, kedves gyermekarcz tűnik képzeletem elé.”*³¹ De nem csak a szerző gyermekéveinek felidézésekor jelent meg Arany, Voinovich Géza Arany László népmesegyűjteményének kapcsán is az apa hatását fedezte fel. *„Arany János azt kí-*

verses regény volt irodalmunknak utolsó szenzációs eseménye – egyszerre elhallgatott.” AMBRUS Zoltán, *„Arany László”, Pesti Napló* 212 (1898): 1–2.

²⁴ „Arany László”, *Új Idők* 32 (1898): 117.

²⁵ VOINOVICH, i. m. 117–118.

²⁶ KOZMA Andor, „Arany László emlékezete”, *Kisfaludy Társaság Évkönyve* 33 (1901): 201.

²⁷ GYULAI Pál, Előszó = Uő.: „Emlékbeszédek”, *Franklin-Társulat* 2.k. (1902): 162.

²⁸ KOZMA, i. m. 191.

²⁹ VOINOVICH, i. m. 113.

³⁰ KRISTÓF György, „Arany László”, *Erdélyi Múzeum* 24 (1907): 353–359.

³¹ KOZMA, i. m. 191.

vánta a népmese-gyűjtőtől, hogy „egy tökéletes mesemondó képességeivel legyen felruházva.” „Arany László ahhoz tartotta magát, amit atyja Merényi népmese-gyűjteményének bírálatában fejtegetett.”³²

Az elfelejtődni látszó műremekről s vele együtt az egész életműről szóló írások egyre inkább a hazafias-nemzeti gondolatok terjesztésére, illetőleg a verses regény aktualizálására korlátozódtak, valamint a szöveg vizsgálata helyett inkább magával a szerző egyéniségével, világnézetével és családi hátterével foglalkoztak. Így ebben az átmeneti időszakban kissé leértékelődött, háttérbe szorult *A délibábok hőse*, és – a keletkezés szerint – legutolsó, hazafiasabb, optimistább programkölteménye, *A hunok harca* találtatott Arany László legértékesebb szépirodalmi teljesítményének.

A recepció *A délibábok hőse* új, Komlós Aladár-féle kiadásával³³ lendült fel. Az új kiadást követően megsaporodtak a művel foglalkozó szövegek, melyek tartalmukban, terjedelmükben és hangnemükben sokszor egészen különböztek egymástól. A legtöbben azonban irodalmi szempontú vizsgálatot továbbra sem végeztek, inkább a mű ideológiai hátterét, mondanivalóját próbálták meghatározni.³⁴

A recepciót megtermékenyíteni látszó új kiadás³⁵ leginkább a szöveg hozzáférhetővé tételének, mintsem Komlós Aladár kötethez írt előszavának³⁶ köszönhetően mutatkozott jelentősnek: Komlós is a szerző félbehagyott költői pályájának okát vizsgálta, cáfolva azt az elképzelést, miszerint Arany László a nemzet érdekeinek rendelte volna alá költészetét, valamint *Az ember tragédiájával* vont párhuzamokat (amit a művel már behatóbban foglalkozó Németh G. Béla munkáiban is megtalálhatunk a későbbiekben).³⁷

Tamás Attila, összevetve *A délibábokat* a versesregény-irodalom más alkotásaival, a mű realista regényszerűségét állapította meg, valamint felhívta a figyelmet a már tárgyalt nemzeti olvasat kizárólagosságára.³⁸ Alaposabb szövegszerű vizsgálatra azonban ez esetben sem került sor, csupán műfajtörténeti kontextusba ágyazódott a mű.

³² VOINOVICH, i. m. 114.

³³ ARANY László, *A délibábok hőse* (Bp.: Anonymus, 1946).

³⁴ VERES Péter, *Arany László: Útközben* (Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954) 19–22.

³⁵ ARANY, i. m. 5–19.

³⁶ KOMLÓS Aladár, *Bevezetés: Arany László: A délibábok hőse*, (Bp.: Anonymus, 1946) 5–19.

³⁷ KOMLÓS, i. m. 18–19.

³⁸ „A nem túl szerencsésen választott Hübelé Balázs név s a hős alakjában ennek megfelelően befestett, nemzetinek tulajdonított jellemvonás majd maga után is vonja a mű értékeinek beszűkítését, melyet a nemzeti kérdéseket az előtérbe állító irodalomtörténetírás majd ki is használ, amikor a művet kizárólag nemzeti mondandójának ítéli.” TAMÁS Attila, „A magyar verses regény és a műfaj néhány sajátága”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 69 (1965/3): 307–310.

A valódi mérföldkövet Németh G. Béla Arany Lászlóról szóló áttekintő tanulmánya³⁹ jelentette, amely sok esetben szellemtörténeti, a későbbi nézetek szerint művön kívüli eszközöket alkalmazott,⁴⁰ azonban rávilágított a mű gondolatiságának komplexitására, az elbeszélő hármass rétegezettségére, amely szerinte egyszerre egy megkívánt magatartásforma kihirdetése, egy másik magatartás szatírája és egy elégikus búcsú a szerző egykori egyéniséglehetőségétől. (A Németh G. által bevezetett hármass szint jelenti a később tárgyalni kívánt új, biografikus értelmezésünk alapjait. Az új, harmadik diegézisen keresztül a szerző esetleg az édesapjával való kapcsolatát érinti – a későbbiekben ezt alaposabban tárgyaljuk.) Németh G. egy tömör stíluselemzést is végzett, mellyel megkérdőjelezte az Arany Jánossal való, olykor rosszindulatú összevetéseket, vádakát, hasonlításokat. Úgy vélte, Arany László racionalitáson alapuló álláspontja – dezilluzionista és pesszimista társaival szemben – jóval optimistábbnak tekinthető, mint ahogy azt az addigi recepció meghatározta. Reflektált *A délibábok* hőseit kezdetben elutasító kritikákra is, pozitív kivételként Asbóth Jánost kiemelve: „A közvélemény azonban, a nemesi közvélemény, amelynek szánta bírálatát, amennyiben fölfigyelt rá, elutasította [...] Többnyire persze formai kifogások, mégpedig nagyjából teljesen indokolatlan, a mű lényegének félreértéséből következő formai kifogások ellenvetésével [...] s még olyan tiszteletreméltó elme és jellem is, mint az öreg Brassai Sámuel, oskolás nyelvi, verselési, szerkezeti szabályok nevében akadémizálódott.”⁴¹

Ebben az időszakban tehát a recepciót leginkább a szerző, valamint a félbeszakadt irodalmi pályájának kérdése, illetve más egyéb életrajzi tényezők foglalkoztatták. A művet leginkább általános mondanivalója tekintetéből vizsgálták. Németh G. Béla viszont egy – bár nem is minden esetben irodalmi eszközökkel operáló – de átfogó elemzést dolgozott ki *A délibábok* hőseiről.

³⁹ NÉMETH G. Béla, *Bevezetés: Arany László válogatott művei*, Bp. Magyar Irodalomtörténeti Társaság–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960., Uő. *Mű és személyiség* (Bp.: Magvető, 1970).

⁴⁰ NAGY Miklós, „Új válogatás Arany László életművéből”, *Irodalomtörténet* 31/81 (1998/4) 608–609.

⁴¹ NÉMETH G., *i. m.* 63.

Imre László: A magyar verses regény megjelenése – 1990

Imre László már a nyolcvanas években is behatóan foglalkozott *A délibábok hőse* szövegrétegeivel⁴² és eszmevilágával,⁴³ azonban *A magyar verses regény* diskurzusteremtő erejének köszönhetően az irodalmi-műfajelméleti szemléletek előtérbe kerültek, és elsődleges megközelítési módszerré váltak. Imre László amellett, hogy pontos műfaji környezetbe helyezte *A délibábok*at, alapos precizitással mutatott rá a verses regény műfaján belüli jólsikerültségére. A művet korképként, lélektani regényként, kompozíciójában, biografikus elemeiben, az elbeszélés összetettségében és intertextuális gazdagságának nézőpontjából is vizsgálta.

Ezt követően vált szembetűnővé a recepciótörténet egyoldalúsága, amelyre Tóth Ferenc utalt is az 1998-as válogatás utószavában. „*Ahogy az életmű, a vele foglalkozó szakirodalom sem terjedelmes, bizonyos szempontból pedig homogénnek mondható. (...) Nem véletlen tehát, hogy elsősorban az alkotóval, az egyéniséggel foglalkoztak a kritikusok, illetve az általa felvett eszméket aktualizálták.*”⁴⁴

A közelmúltban olyan új szempontokat is alkalmazó értekezések íródtak, mint Szörényi László elemzése,⁴⁵ amely a mű mottóját vizsgálva feltárta egy eddig ismeretlen, dantei terét a műnek. Z. Kovács Zoltán⁴⁶ erősen elméleti megközelítésben, a két legalaposabb munka – Imre László és Németh G. Béla tanulmánya – keresztmetszetében a verses regény elemi szerepű humorát és annak funkcióit vizsgálva úgy vélte, hogy a 19. századi magyar irodalom etikai nézőpontú hagyományának vizsgálata *A délibábok hőse* humorának értelmezésén keresztül lehetséges.⁴⁷ Végül kiemelendő Sebők Orsolya műfaj történeti kutatása, amely a verses regény műfajának kialakulását igyekezett feltárni,⁴⁸ és Szajbély Mihály rendszerelvű megközelítése,⁴⁹ amely a későbbiekben több esetben dolgozatunk hivatkozási alapját is képezi.

⁴² IMRE László, „Reminiszcencia, idézet, paródia”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 86 (1982/2):150–165.

⁴³ IMRE László, „Eszmények és kételyek jegyében: A délibábok hőse értelmezéséhez”, *Irodalomtörténet* 14/64 (1982/3): 477–503.

⁴⁴ TÓTH Ferenc, *Utószó: A délibábok hőse és egyéb művek*, szerk. TÓTH Ferenc (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998) 210.

⁴⁵ SZÖRÉNYI László, „Arany László verses regénye, A délibábok hőse és az olasz szabadságharc”, *Tiszatáj* 56 (2012/3), 87–95.

⁴⁶ Z. KOVÁCS Zoltán, 2008. „Verses regény, humoros etika: A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről”, *Irodalomtörténet* 39/89 (2008/1): 52–70.

⁴⁷ Z. KOVÁCS, i. m. 70.

⁴⁸ SEBŐK Orsolya, *A hazai verses regény műfaj kialakulásáról = Előzetes kérdések*, szerk. Millbacher Róbert, (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014) 111–112.

Elmondható tehát, hogy napjainkban megindult egy modern diskurzus *A délibábok hőséről*. A mű narratológiai struktúrája és az ebből adódó szemantikai sokrétősége azonban mindezek után is nagyrészt feltáratlan, a további fejezetekben e hiányzó narratológiai elemzést kíséreljük meg.

AZ ELBESZÉLÉS ÉS AZ ELBESZÉLT TARALOM HÁLÓJA

A délibábok hőse egy egyenesen haladó betéttörténet és egy azt körülvevő, illetve több helyen megszakító kerettörténet többféleképpen interpretálható lineáris-regresszív struktúrája. A kerettörténet kardinális szerepe következtében központi pozíciót nyer a narratívák – számos koncepcióban definiálható és egy harmadik narratívát létrehozó – kapcsolata, így e különféleképpen elképzelt konstrukciók változó interpretációs lehetőségeket teremtenek. Úgy véljük, meghatározva e kapcsolódási eshetőségeket, feltárhatjuk *A délibábok hősének* a recepciótörténet által eddig egyoldalúan prezentált interpretációs tereit.

Metatörténet, látens narrátor

A keret-és betéttörténet viszonyát egy harmadik (meta)narrátor konstruálja meg, aki nem hasonlatos a betéttörténetet elmondó kerettörténetbéli elbeszélőhöz. Nem válik a mű szereplőjévé, inkább rejtőzködő-lappangó módon létezik Húbele Balázs és a narrátor feletti metanarratív szinten, így jelenlétét kizárólag egy alaposabb értelmezés során ismerhetjük fel. Tehát a verses regényben két főhőst (a narrátort és Húbele Balázst), három narratív szintet (keret-, betét- és metatörténet) határozhatunk meg, melyet két – egy főhőssé váló és egy látens – narrátor beszél el, a továbbiakban őket az elbeszélő (vagy narrátor) és a metaelbeszélő (vagy metanarrátor) kifejezésekkel különböztetjük meg.

Vizsgáljuk meg Húbele Balázs dezertálásának leírását, ahol szemléletesen elkülöníthetők e narratív szintek. Kezdetben sablonos akcióesemények gyors ütemű felsorakoz-

⁴⁹ SZAJBÉLY, i. m. *A délibábok hőse: Egy rendszerelvű megközelítés lehetséges szempontja* = *A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János (Bp.: Universitas Könyvkiadó, 2002).

tatását követheti végig az olvasó, azonban ekkor még, belemerülve a kerettörténetbe, nem vesz tudomást a narráció aktusáról:

Majd észrevették, s a tenger fokáig
Egész csapat zsandár üldözte őt;
Itt víz alá bukott, úszott sokáig,
Utána ötven cső hiába lőtt;
És úszik egyhuzamban Anconáig,
Hol egy halásztanyán nyer új erőt...⁵⁰

A romantikus kaland tetőpontját követően Hűbele Balázs története megszakad és a kerettörténet szintjére lépünk vissza, hogy a narrátor – ez esetben – az elbeszélés klisé-ellenes magatartására hívja fel az olvasó figyelmét:

– – Így mondaná talán el sok regény,
De kérlek, olvasóm, ne hidd, hogy én.⁵¹

E szövegrészletben meghatározhatunk tehát egy *betéttörténetet*, amely Balázs dezertálásának történetét beszéli el, egy *kerettörténetet*, amely félbeszakítva a beágyazott narratívát saját konvenciótagadó elbeszélésmódjára reflektál, valamint egy *metatörténetet* amely a keret- és betéttörténet (Balázs megszökését és a narrátor kiszólását) beszéli el. E hármas tagoltságot Németh G. Béla fedezte fel, meghatározta Balázs és az elbeszélő viselkedésének szembenállását, és úgy vélte, az így kialakult két pólus – Balázs és a narrátor – feszültségéből született egy harmadik, egy optimális magatartásformát kínáló álláspont is.⁵² A látens metanarráció textuálisan nem azonosítható be vagy idézhető, leginkább a keret- és betéttörténet közötti hiátusokban ismerhető meg, a fentebb idézett részletben például a betéttörténetet és kerettörténetet elválasztó kettős gondolatjel mögött. A kerettörténet szintje nem csak kronologikus és logikai prioritása lévén tekinthető elsőszintű narratívának, a metanarrátor is a narrátor önorientáltsága nyomán mutatkozik meg. Ezen önreflexív sajátság feltárása azonban már a kerettörténet tárgyalásába nyúlik.

⁵⁰ ARANY László, *Arany László válogatott művei* (Bp.: Magyar Irodalomtörténeti Társaság–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960) 164. Az idézetek a továbbiakban e kiadásból származnak.

⁵¹ ARANY, *i. m.* 164.

⁵² NÉMETH G., *i. m.* 91.

A kerettörténet

A kerettörténet a verses regényben központi szereplővé váló külső elbeszélő diskurzus-sa. Ez az elbeszélő a mű kezdetén felvezeti a betéttörténet narratíváját, majd a befejezésben elbúcsúztatja Balázst. Ellenben e narrátor nem elégszik meg a narratív keretet alkotó elbeszéléssel: belép a betéttörténetbe, és kommentátorként folyamatosan reflektál az ott elbeszéltekre.⁵³

A genette-i terminológia⁵⁴ alapján extra- és heterodiegetikus, elsőszintű narratívaként határozhatjuk meg a kerettörténetet. A keret mindentudó (heterodiegetikus) narrátora nem rekonstruálható figurális alakként, metanarratív kiszólásai és kommentárjai révén mégis egy finoman árnyalt személyiséggé formálódik, aki olykor háttérbe szorítja az elbeszélt betéttörténetet (intradiegetikus narratívát) is. A diegetikus szintek közötti átmenetet ezen – a későbbiekben még vizsgálandó – sorok teremtik meg először:

Serény kitartás nincs a szittya vérben,
Lassú kimért munkát nem tűrhetünk;
Ezerszer elmondott tapasztalás,
S példája hősöm: Húbelé Balázs.⁵⁵

Az extradiegetikus narrátor e ponton ideiglenesen háttérbe vonul, és az olvasó, belemerülve a beágyazott diegézisbe, hamar meg is feledkezik róla egészen egy-egy kizökentő kommentárig, metanarratív megjegyzésig. E kiszólások, kommentárok különféle funkcióval rendelkeznek, így érdemes megkülönböztetni a változatait.

A kiszólások tipológiája

a) Az elbeszélői kiszólások egyik lényeges esete *a narrációra való reflektálás*, amely több szempontból is fontos eszköze az elbeszélésnek. Egyrészt a betéttörténet fiktív voltának hangsúlyozása szempontjából relevánsak. A narráció ilyenkor nem engedi

⁵³ „A műnek voltaképpen két hőse van: az egyik Húbele Balázs, a másik maga az elbeszélő, aki nem csupán krónikása Balázs történetének, hanem lírai hangú kommentátora is.” SZAJBÉLY, *i. m.*, 146.

⁵⁴ A továbbiakban MIEKE Bal *Megjegyzések a narratív beágyazásról* című tanulmányának terminológiáját vesszük alapul. THOMKA Beáta szerk. *Narratív beágyazás és reflektivitás*, NARRATÍVÁK 6. (Bp.: Argumentum Kiadó, 2007) 55–78.

⁵⁵ ARANY, *i. m.* 128.

elmerülni az olvasót a beágyazott diegézisben, és az olvasói perspektívát a kerettörténet pozíciójában tartja – így válhat a (keret)elbeszélő is a mű (*A délibábok hőse*) hőségévé.

S mint a folyondár, mely meglelte fáját,
Úgy fonta most körül ez ideálját.
De hosszasan felőlök mért beszéljek?⁵⁶

Másrészt a narratív szférák közötti átjárhatóságot biztosítják a reflexiók, olykor a keretből befelé, a betéttörténetbe vezetik az olvasót, tovább terelve a cselekményt:

De a dologra hát! Mesénk megoldzott
Szedjük guzsalyra s fejtsük a fonált.
Balázs szívébe új érzés lopódzott.⁵⁷

Máskor éppen ellenkezőleg, a narrációra való utalás leállítja a cselekményt és átemeli az olvasót a betéttörténetből vissza a keretbe, ahol a narráció a kerettörténet szintjét választja elbeszélése tárgyává, amíg a betéttörténet állóképszerűen vár a további elbeszélésére:

S lát álmokat. - De hisz hogysisne látna?
Epószokban a vízió szokás: (...)
A kritika bizony meg nem bocsátna,
Ha hiányzanék versemből a „csodás”⁵⁸

A narrációra való reflexió sajátos alosa, amikor a betéttörténet elbeszélője megszakítja az elbeszélte narratívát, visszavonja az addig elbeszélte érvényességét, relevanciáját vagy igazságtartalmát, és fordít a diegézis elbeszélésén. Példaként szolgálnak – Balázs katonaságból való megszökésének elbeszélése mellett – a betéttörténet bevezető sorai:

Még azt is, amit néha jól kifontolt,
A kivitelben visszáról fogá...
De már elég – nem fecsegek felőle,

⁵⁶ ARANY, *i. m.* 152.

⁵⁷ ARANY, *i. m.* 146.

⁵⁸ ARANY, *i. m.* 129.

Mint épikus költők szokták, előre.⁵⁹

A narrátor azt színleli, mintha meggondolná magát az elbeszélés módját, műfaji mintáit illetően, és ezért terelné más irányba történetének alakulását. Ezen imitált spontaneitás a továbbiakban még tárgyalásra kerül.

b) Nagy számban figyelhetünk meg *betéttörténetre tett kommentárokat* is a műben, ezek szintén az olvasói perspektíva formálásában játszanak szerepet, ironikus felhangjukkal folyamatosan elidegenítve az olvasót a főhőstől. E kommentárok már nem tekinthetők önreflexívnek, hiszen csupán a betéttörténet árnyalását szolgálják, ellenben nem emlékeztetnek a mű fikcionalitására. Szolgáljon példaként Balázs barátaiból való kiábrándulása, amelyet kommentár nélkül Húbele problémáival együttérezve interpretálhatnánk, így azonban komikus kép formálódik a hős benső küzdelméről.

Mily balga volt, – így rakja most magasbra
Légvárait – hogy eddig tétlen ült,
Hogy korhelyek közt vágyott léha tapsra⁶⁰

c) Az elbeszélői kommentárok egy újabb fajtája a *tanulsglevonás és általánosítás*, ilyenkor Húbele Balázs diegézisével kapcsolatban – eltávolodva a Húbele Balázs-történettől és felülemelkedve az aktuális eseménysíkon – kitérőt tesz a narrátor, és egy általánosabb konklúziót igyekszik levonni.

Ne hidd, hogy a szerelem mindig oly vad;
(..)
Többször szelíd napfény az: éltetőn hat⁶¹

A fenti esetben a Balázssal esett történésekből jut a kinyilatkozott általános tanulsg-hoz. Ehhez hasonló eljárás, mikor egy, a beágyazott diegézisben történő jelenséget érvényesít a betéttörténeten kívüli világ egy nagyobb egységére.

Ó, szép remény, hány bús szív szidva vádolt,

⁵⁹ ARANY, *i. m.* 129.

⁶⁰ ARANY, *i. m.* 136.

⁶¹ ARANY, *i. m.* 153.

Hogy megcsalád, hűtlen vagy, kéjleány.⁶²

d) Az elbeszélő sokszor kommentárok helyett *lírai vallomások* formájában benső küzdelmeiről, tapasztalatairól, saját történeteiről mesél, s így tologatja az intradiegezis elé. Javarást az önvallomások azok, melyek identifikálják számunkra az elbeszélőt:

Lelkünk röpködne, túl minden határon,
De bágyad a test, és ólom-nehéz.
Fölvillanó vágy, hamvadó remény!
Küzdelmöket de sokszor érzem én.⁶³

e) A recepció során méltatott *történeti kitekintések*, *korrajzok* is a kerettörténet kiszólásaiként tipizálандók. Úgy tetszhet, Húbele Balázs történetének kontextusát részletezik e kitekintések, azonban az elbeszélő többes szám első személyben tett kijelentései arról árulkodnak, hogy a korrajzokban leírtak az elbeszélő élményeit is megelevenítik.

S bár sült galamb a szánkba nem repült,
Vígán csörgettük a már gyenge láncot⁶⁴

Elbeszélői spontaneitás és többértelműség

Figyelemre méltó még az elbeszélő rögtönzésszerűsége és egyben annak leleplezését imitáló elbeszélésmódja, amely maga alá rendeli Balázs történetét, annak véletlenszerű, az elbeszélő kényétől függő alakulását hangsúlyozva. A Balázst bevezető, már idézett sorok is azt a látszatot keltik, mintha pusztán a rímelés kényszerének megfelelően, valamely bravúros spontaneitás eredményeképpen születettek volna meg.⁶⁵ Réfalvy Károly elnevezésekor egészen explicit módon, a spontaneitás leplezése nélkül szól a narrátor, mintha a karakterek e tulajdonságai bagatell részletkérdések lennének a példázat szempontjából:

⁶² ARANY, *i. m.* 169.

⁶³ ARANY, *i. m.* 145.

⁶⁴ ARANY, *i. m.* 149.

⁶⁵ IMRE *i. m.* 186.

„De Záchhoz egy áruló-jellem is kell;
Örül tehát, hogy most ilyenre is lel.

Neve legyen Réfalvy. Hogy hol adta
El a hazát: mit bánja hősöm azt!”⁶⁶

(Imre László szerint e hanyagság azonban színlelt, a verses regény kompozíciója nem enged ilyen kötetlenséget, a konvenciókkal való játék éppen ezen formában tekinthető kiemelkedő teljesítménynek.)⁶⁷

Továbbá az elbeszélő lényeges tulajdonsága saját megbízhatatlansága, kiszámíthatatlansága. Az intertextuális utalásokra és a narrátor ironikus hangnemére – amely ambivalens és eldönthetetlen jelentéseket hordozhat, mivel megkérdőjelezhetővé teszi a narrátor kijelentéseit és lebontja az egyértelműséget, így pedig a befogadó kénytelen fenntartásokkal kezelni az olvasottakat – példánk legyen egy Petőfi-allúzió:

De – „mit nekünk ti zord Kárpát!” Ne járjuk
Kopár követ. Gyerünk alföldre le.”⁶⁸

A narrátor ilyen kijelentései mindig többféle értelmezést tesznek lehetővé. A Petőfi-idézet ide kerülhetett kultikus, parodisztikus, emulatív céllal, a hagyomány szakralizációjának vagy deszakralizációjának, vagy éppen csak a kulturális kontextus megajzolásának szándékával.

A kerettörténet tehát egy extradiegézis, melyben a heterodiegetikus narrátor metanarratív tevékenysége, ironikus hangneme, az elbeszélte történetre és önmagára való reflexiója, valamint történeti kitekintései eredményeképpen az elbeszélte intradiegezist háttérbe szorítva lesz a mű meghatározó narratívája.

A betéttörténet

⁶⁶ ARANY, *i. m.* 138.

⁶⁷ „A verses regények szerzői úgy tesznek, mintha az élet amorf áradatát, véletlen nem tipikus megnyilvánulásait adnák. Halmozzák az esetlegességeket, következetesen eltérnek az irodalmi kötöttségektől. (...) igazi művészi remekléshez azonban csak ott vezethet el, ahol magas szintű költői számítással párosul” IMRE László, *i. m.* 185–186.

⁶⁸ ARANY, *i. m.* 181.

A szüzsé Hűbele Balázs életének születésétől felnőttkoráig tartó bolyongása, identitás-keresése. Balázs gyermekkorát a cselekmény szempontjából jelentékenyebb életese-ményeibe sűrítve mutatja meg, majd az egyetemi tanulmányainak megkezdésétől részletesebben ismerteti az ekkor diáktársaihoz hasonló életformát választó, forrófejű fiatal mindennapjait. A hűbelebalázs-karakter kulcsa – és egyben történetének narratív szervező eleme is –, hogy különféle tevékenységbe kezdve igyekszik hasznos és/vagy elismert alakja lenni társadalmának, azonban minden alkalommal kudarcot vall fellángolásaival. Kezdetben egyetemista társai között, a kocsma, billiárd- és kártyaasztalok háromszögében igyekszik érvényesülni, de bajtársaiból hamar ki kell ábrándulnia, mikor egy diákcsíny alkalmával cserbenhagyják, s felháborodását követően ki is nevetik. E feldúlt pillanatában találkozik egy színésszel, aki meggyőzi őt szépirodalmi rátermettségéről, így drámaírással kezd el foglalkozni. Irodalmi foglalatosságai során ismerkedik meg szerelmével, Etelkével és apjával, Réfalvy Károllyal. Majd felismeri a költői képességei közepszerűségét, és dezertálva az osztrák seregből, katonának áll Garibaldi légiónjába. Az 1859–60-as évek ütközetei azonban csak újabb kiábrándulást tartogatnak Balázs számára: az Itáliából induló, áhított európai forradalom elmarad, sőt a seregek széteszlása után régi szerelme, Etelke megházasodásáról is értesülnie kell. Ekkor Angliába utazik, és közgazdasági tanulmányokba veti magát, hazajöttékor azonban a környezete viszolyogva fogadja innovatív törekvéseit, a fővárosban épülő korrupt, kizsákmányoló pénzvilág pedig ugyancsak a visszás oldalát mutatja Balázs számára. Végül visszatér vidéki otthonába, ahol egy névnapi ünneplés alkalmakor önmagából kifordulva megtámadja egykori szerelmét. Az elkövetkezendő önmarcangoló, öngyilkos gondolatokkal eltöltött napokat követően:

Mint vágyat egykor, most meg bút feled,
S marad a szívében száraz bölcselet.⁶⁹

A betéttörténet (intradiegézis) a narrátor állítása szerint példázatként szolgál az addig elhangzott állításai („*serény kitartás nincs a szittya vérben*”)⁷⁰ szemléltetésére, így narratív tulajdonságai is ennek megfelelőek. Például a fokalizáció az elsőszámú narratíva előjoga marad, ellenkező esetben nem is érvényesülhetne fölérendelt, ironikus pozíciója. A betéttörténet alárendeltségét meghatározva azt gondolhatnánk, csak ürügyként szolgál a narrátor önmagáról szóló diskurzusához. E gondolat azonban távol áll a valóságtól, a betéttörténet a mű alapvető fontosságú narratívája, a középpontba kerü-

⁶⁹ ARANY, *i. m.* 169.

⁷⁰ ARANY, *i. m.* 128.

lő narráció viszont lényegében határozza meg a betéttörténet interpretációját. A példázat műfajának megfelelően a betéttörténet – szerepét tekintve – a keretben megfogalmazottak tükörképe (kellene, hogy legyen).

Ah, ezt irigylem elmúlt éveimtől,
Hogy ily „de hátha”-kat nem ismerék.
Az ifju hit csak szépet, jót jövendöl;
Egy kósza hírből száz reményt nyerék.⁷¹

A narrátor egyéni tapasztalatait egész nemzetére kiterjeszti, a beágyazott parabola nemcsak a Bach-korszak fiatalságának, hanem a túlbuzgó, de nem eléggé kitartó nemzet „*ezerszer elmondott tapasztalásának*” is példázata. A didaktikus olvasat hangsúlyozása érdekében a betéttörténet – azaz a narrátor makroközösségére vonatkoztatott közölnivalója – a beágyazás bevezető soraiban összefoglalásra kerül:

Csalódásokba vitte sors szeszélye,
Szegény, mindent nagyon lelkére vett,
S midőn az ifjú kor lejárt rohanva,
Mi maradt neki? Az égett szalma hamva.⁷²

Ahogy Szajbély Mihály is felhívta rá a figyelmet,⁷³ e példázatszerűség azonban számos kérdőjelet von maga után. A „hűbeleség” fogalma nem konzekvens: Hűbele Balázst a példázat szerint alkati „*jó bolondsága*” vezet folyamatos kiábrándulásba, vagyis „*a kivitelben visszáról fogá*” nagyszabású terveit. A fentebb idézett részben pedig éppen a sors szeszélye, azaz külső körülményei okozzák Balázs csalódásait. Valóban, Hűbele Balázusra nem igaz, sokkal inkább ellentétes a narrátor tézise, miszerint „*serény kitartás nincs a szittya vérben*”, így az elbeszélő olykor egészen közel is kerül főhőshöz, és nézőpontjával azonosulni látszik:

Ó, hány fiú várt ott a nagy tusára,
Hány várta, hogy harsanjon trombita;
Ha csügged egyik, a másik vigasztal⁷⁴

⁷¹ ARANY, *i. m.* 127.

⁷² ARANY, *i. m.* 128.

⁷³ SZAJBÉLY, *i. m.* 148–150.

⁷⁴ ARANY, *i. m.* 169.

Az itáliai kudarcot követően Balázs elmélyült közgazdasági tudásra tesz szert, tehát már „hűbelének” nem minősíthető, gazdasági törekvéseit mégis ironikus kommentárral illeti a narrátor:

Puhult erőben, halványula színben...
Mindegy, – most kedvvel jó hazafele,
Nem az, ki rég, de most is hűbele.⁷⁵

További kételyeket teremt bennünk, hogy az elbeszélő figyelmen kívül hagyja a magyar nemzet tagjainak alkati különbözőségét, azaz a narrátor Hűbele Balázs vidéki társait hőse inverzeként jellemzi, tehát a tézis – melyet a beágyazott példázat támaszt(ana) alá – értelemszerűen vagy Balázssra, vagy Balázs környezetére lehet érvényes, legalábbis mindenkire egyformán semmiképpen sem.

E vasfej a fokascsapást kiállja,
És éppen oly kemény, makacs belül;
Új eszme vagy reform nem ideálja,
Nagy ügy legyen, miért ő felhevül!⁷⁶

Összességében a disszonancia érzését az okozza, hogy a művet bár az elbeszélő példázatként definiálja, a cselekmény, az elbeszélő számos önvallomása és kommentárjai mégsem támasztják alá a parabolyszerű értelmezést.⁷⁷ Szajbély Mihály az ellentmondásokat Luhmann rendszerelmélete felől értelmezi. Magyarázata szerint a tanmese nem kívánt megfelelni külső (politikai, erkölcsi) rendszerek igényeinek, hanem e külső igényeket is beillesztette a mű autonóm rendszerének komplexitásába – ezt tökéletesen megvalósítania azonban nem sikerült.⁷⁸

⁷⁵ ARANY, *i. m.* 182.

⁷⁶ ARANY *i. m.* 187.

⁷⁷ „Az ambivalencia érzését tehát az tartja életben *A délibábok hőse* olvasása során, hogy a példázatszerűségre való állandó utalásokat nem támasztja alá a történet maga, ellene szólnak az elbeszélő lírai önvallomásai, és ellentétes vele a cselekményt kísérő elbeszélői kommentárok egy része is.” SZAJBÉLY, *i. m.* 150.

⁷⁸ „Másként fogalmazva, nem az illető rendszerek igényeinek megfelelően foglalta tanmesébe a magyar nemzeti karakter hibáit, hanem a világ komplexitásának irodalmi redukciója során mintegy a redukálódó világ részének tekintette a más rendszerek által a szépirodalmi alkotásokkal szemben támasztott példázatszerű elvárásokat is, és azokat saját munkájában igyekezett az irodalom autopoieízisének részévé tenni. (...) lehet az is, hogy a szándéka ez volt ugyan, de tökéletesen megvalósítania mégsem sikerült.” SZAJBÉLY, *i. m.* 150–151.

A DÉLIBÁBOK HŐSE KERET- ÉS BETÉTTÖRTÉNETÉNEK LEHETSÉGES ÉRTELMEZÉSI SZINTJEI

Parabolikus (alá- és fölérendelt) kapcsolat

Amennyiben a narrátor primer kijelentéseit vesszük alapul, a keret-és betéttörténet parabolikus kapcsolódása konstruálható meg, azaz a narrátor egy példázatként definiált másodfokú narratíván keresztül folytatja diskurzusát, melynek főhőse, Húbele Balázs ez esetben három karakterológiát testesíthet meg: (a) a nemzet, (b) egy dezilluzionista generáció és (c) a mindenkori fiatalság paraboláját. A recepció során melleleg – alternatíva hiányában – kimondatlanul is konszenzus született a narratívák parabolikus kapcsolatáról.

Hangsúlyozandó, hogy a feltároló olvasati lehetőségek szerves átfedésben állnak egymással, s a mű ezen interpretációk szimbiózisában nyeri el jelentőségét, szétválasztásuk kizárólag a verses regény szemantikai szintjeinek feltérképezéséül szolgál.

a. Nemzeti parabola

A másodfokú narratíva nemzetkarakterológiai értelmezését a kerettörténet már többször is idézett sorai teszik nyilvánvalóvá.

Serény kitartás nincs a szittya vérben,
Lassú kimért munkát nem tűrhetünk;
Ezerszer elmondott tapasztalás,
S példája hőszám: Húbelé Balázs⁷⁹

Ezen inherens olvasatban a kerettörténeten keresztül a nemzet hanyatlásának narratíváját prezentálja a betéttörténet, melynek az ideológiai erőtere Herder „jóslata” (miszerint Magyarország a többi nemzetállam közé szorulva törvényszerű asszimilációra predesztinált) és Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok*⁸⁰ című értekezése nyomán épült ki.

⁷⁹ ARANY, i. m. 128.

⁸⁰ KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok* (1826) = *Hymnus; Nemzeti hagyományok; Parainesis: Válogatás a Kölcsey-életműből*, szerk. SZABÓ G. Zoltán, PannonKlett Kiadó, Bp., 1997., 47–62.

A nemzethalál hipotézise – a reformkorhoz hasonlóan – a pánszláv és germán nagyhatalmak közé szorulva égető fenyegetettséget jelentett a hétköznapi politikai életben.

Megjegyzendő, hogy e cselekvési teret nem engedő, nacionáldarwinista, a közéleti problémákra kizárólagosuló interpretációban kerülhetett – *A délibábok* hőiséhez képest – fölérendelt pozícióba a *Hunok harca* című vers az Arany László-recepció nemzetféltő atmoszférájában.⁸¹

A narratíva szerint Hűbele Balázs a magyarság allegóriájaként megpróbál fennmaradni és érvényesülni az európai nagyhatalmi keresztútban, azonban egy morális kudarcot követően⁸² elbukik a küzdelme. E magyarázat össze is foglaltatik a betéttörténetet bevezető sorokban:

A népek élte egy nagy szerves élet,
S mint a gyümölcs, midőn rakásra gyűl,
Egymást rohasztva újabb létre éled,
Seszt fejtve ki, mikor már összefüll:
A nép is így, midőn forrásra gerjed,
Java, salakja, mind egyé vegyül;
A tiszta szesz felszínre tör, kiválik,
S a rothadó elem seprőbe mállik.⁸³

Ugyanakkor a nemzeti narratíva relativizálásaként is funkcionálhat a betéttörténet, melyben a kerettörténet – a későbbiekben feltárandó – következetlen kijelentéseivel leplezi le a nemzeti sztereotípiát pontatlan, felszínesen megfestett képét. Vagyis ez esetben a metaelbeszélés a kerettörténet tézise és a betéttörténet közötti differenciákra hívja fel a figyelmet. Bácskai-Atkari Júlia így módon határozza meg a példázatot a folyamatos kritikai olvasást megkövetelő *elbeszélői félrevezetésként*, a hűbeleség nemzetkarakterológiai *pontosításaként* és a nemzet hibáit felnagyító *elbeszélői érzelmnyilvánításként*.⁸⁴

⁸¹ Vö. GÁLOS Rezső, *Kolozsvári Aladár: Arany László élete*, Száz (1909) 687-688; KRISTÓF, i. m. 353–359.

⁸² A dualizmus korszakának meghatározó gondolata, hogy a nemzet bukását – akár a Római Birodalom esetében – morális hanyatlás előzi meg. ASBÓTH JÁNOS, *A fiatal irodalomból: ASBÓTH János válogatott művei*, szerk. KICZENKO Judit (Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsésztudományi Kar, 2002).

⁸³ ARANY, i. m. 127.

⁸⁴ BÁCSKAI-ATKARI Júlia, *Változatok egy elbeszélőre: Narrációs megoldások Arany László A délibábok hőse című művében*, (Bp.: ELTE 2008).

b. Nemzedéki parabola

A keret-és betéttörténet kapcsolatából születő parabola ugyanakkor megfeleltethető a szerző önmagát nem találó, tévelygő, dezilluzionista generációjának is, amelyre a keverttörténet a satíra eszközével, egy ellentétes magatartásforma felmutatásával reflektál.⁸⁵ E nemzedék tagjai a hetvenes években érték el azt a kort, hogy közéleti szerepet vállalhassanak, ám elődeik forradalmi és hazafias eszméi ekkorra relevanciájukat veszítették az új labilis politikai struktúrában, melynek válságjelenségeire már nem tudtak korszerű és adekvát válaszokat kínálni.

Komlós Aladár két tényezővel indokolja Arany Lászlóék hanyatlását: elsőként a nemzet függetlenségét korlátozó, pusztán reálpolitikai okok nyomására megszülető 1867-es kiegyezést, másodikként pedig a már épülésekor is megkérdőjelezhető erkölccsel működő kapitalizmust jelöli meg.⁸⁶ Emellett magyarázatként szolgálhat a nemzedék elődjeinek bénító hatása is: az Asbóth János által megnevezett⁸⁷ Vörösmarty Mihály–Petőfi Sándor–Arany János és Széchenyi István–Kossuth Lajos–Deák Ferenc irodalmi és politikai hármasságát követően reményvesztett kihívásnak bizonyult igazán kiemelkedő teljesítményt felmutatni a közéleti szférában, amely leginkább e két tevékenységre korlátozódott. Ahogy a szerző, úgy e generáció más ígéretes alakjai – pl. Asbóth János, Toldy István, Beöthy Zsolt – estében is egy, a korban nevezetes édesapa által beárnyékolt, lemondásokkal keresztezett, meghanyatlott pályát figyelhetünk meg. (E dolgozat keretein belül nem kerülhet részletes tárgyalásra, azonban *A délibábok hőse* tüzetesebb összevetést érdemelne Asbóth János: *Álmok álmodója* és Beöthy Zsolt: *Kálozdy Béla* című regényével.) Szemléletes, hogy az 1873-as gazdasági válságot követően az irodalmi életpályák félbeszakadása és a dezillúzió állandósulása mellett egy öngyilkossági hullámnak is a tanúi lehetünk.

E történelmi kontextusban szűkítjük a parabolikus viszonyt a nemzeti problematikáról egyetlen nemzedék, Arany László generációjának tárgykörére: a betéttörténet így a fentebb bemutatott dezilluzionista nemzedék tanácstalan útkeresésének allegóriaként interpretálható. Húbele Balázs heroikus szenvedélyességgel, Don Quijoteként

⁸⁵ NÉMETH G., *i. m.* 91.

⁸⁶ KOMLÓS, *i. m.* 6.

⁸⁷ ASBÓTH, *i. m.* 33.

igyekszik érvényt szerezni igényeiknek: sikernek, hírnévnek, dicsőségnek – azonban az előbbi narratívához hasonlóan ez a küzdelem sem több szélmalomharcnál.⁸⁸

b. Életkor-parabola

Az értelmezési keret tovább gazdagodik, ha a másodfokú narratívára történelmi és politikai kontextusából kiragadva tekintünk. E perspektívából egy egyetemes, a mindenkori fiatalság általános problémáit, frusztrációit, küzdelmeit szemléltető olvasatot határozhatunk meg. A betéttörténet főhősének jellemvonásait – például a dicsvágyat, a határozatlanságot, a túlfűtött és deviáns magatartást – a fiatalokra általánosan jellemző tulajdonságokként értelmezhetjük. A betéttörténet így tehát a kudarcokkal tűzdelt *felnőtté válás* narratívája, a kerettörténet pedig e parabola nosztalgikus-szatirikus elbeszélése. Érdekes lehet Réfalvy Károly gazda karakterére fókuszálnunk, aki ezen olvasatot erősíti rezonőri pozíciójával.

A gazda csak néz s hallgat e fiúra:
Hogy tud remélni, mily nagy önhite;
Ilyen volt egykor ő is, míg kiforrva,
Az ábrándból csalódva ébrede, -
Nehéz, nagy lecke ez, lassan tanul
Az ember, míg megtér s kijózanul⁸⁹

Amennyiben e „*kijózanulás*” a fiatal generációk általános tapasztalata is, akkor a verses regény tartalma zavartalanul vonatkoztatható el helyi- és időbeli értékétől.

Lineáris kapcsolat

A betét- és kerettörténet parabolikus viszonya magától értetődő értelmezési vonalat kínált a befogadástörténet számára, azonban e szimbolikus olvasaton kívül más viszonyrendszer is felvázolható. Lineáris kapcsolódást feltételezhetünk, ha szemügyre

⁸⁸ A dolgozat jelen keretein szintén túlmutat, azonban további vizsgálatra szorulna az a kérdés is, hogy mennyiben különbözhet Arany László generációjának hazafiasság-felfogása, nemzeti gondolkodása az elődeiétől, avagy, hogy e nemzedék identitásképeének hangsúlya mennyiben szűkülhetett le a nagyobb közösségek szintjéről az individuumok egyéni helyzetére.

⁸⁹ ARANY, *i. m.* 142.

vesszük az első- és másodfokú narratíva közös attribútumait, valamint megkíséreljük a verses regény keret- és betéttörténetét tükröztetni, megfeleltetni, felcseréltetni egymással.

Megállapítható, hogy számos ponton egyezést találhatunk a narrátor és Húbele Balázs narratívája között. A narrátor folyamatosan csapongó elbeszéléstechnikája, repetitív elábrándozásai, az elbeszélő műveltségét prezentáló gazdag szókincse, vagy a mű végén beismert idealizmusra való örök hajlama – a műfajhagyomány kérdéskörét negligálva⁹⁰ – mind Húbele Balázs alakjára emlékeztetnek. Emellett a korai recepció által bírált betéttörténet elsietettnek, bagatellizáltnak minősített befejezése is a főhős természetére vall. A mű ironikus hangneme – amellyel az előző fejezetekben az elbeszélői önkényt magyaráztuk – szintén jelentéstoppletet nyer, ha egy szükségszerűen szubjektív elbeszélő objektív narrációra való játékos kísérleteként tekintünk rá. A tárgyilagos-ságra – a belsőből külső perspektívára – való törekvés további eszköze az egyes szám harmadik személyben elbeszélte hamis parabolaforma, amely nem lehet hiteles, mert az elbeszélés tárgya éppen az elbeszélővel azonosítható. Ha a két hős tulajdonságait egymásra vetítjük, a differenciákból (azon jegyekből, melyek kizárólag a betét- vagy a kerettörténet sajátosságai) megalkotható a mű metanarratívája. A betéttörténet kizárólagos tulajdonságai a hős korábbi, míg a kerettörténet az aktuális identitásának lenyomatai.

A metatörténet itt nyeri el igazi jelentőségét. A parabolikus kapcsolatot feltételező interpretáció esetében értelmezhető a mű a keret- és betéttörténeten kívüli narratíva felismerése nélkül is, bár úgy véljük, ebben az esetben is felsejlik valamely közvetett formában egy metanarratíva. A linearitást interpretáló esetben viszont a metanarratíva nem csupán elbeszéli egy példázat narrációját, hanem – ahogy a kerettörténet a beágyazás esetében – többletjelentést is hordoz a két narratívát illetően. Vagyis a lineárisan összekapcsolódó, a múlt- és jelen idő párhuzamosában zajló elbeszélés – amely immár kizárólag egyetlen alak története – így alkotja meg az örök *húbelebalázs-lét* narratíváját. A keret- és betéttörténet korrelációjából rajzolódik ki *a délibábok hőse*. A betéttörténet ebben az olvasatban nem ér véget Balázs történetével, a finális motivált-

⁹⁰ A narráció a verses regény-hagyományokból kölcsönzött sajátosságai a szerző műfajválasztásának bravúros bizonyítékaiként értékelhetők csupán, így az architextuális tulajdonságok nem bírnak jelentőséggel a dolgozat tárgyát illetően. Valamint kérdéses, hogy *A délibábok hőse* megírásakor mennyiben befolyásolhatták a szerzőt műfaji konvenciók, amikor a mű keletkezésekor a napjainkra verses regényként kanonizált műfaj még kialakulóban volt csupán, vagyis Arany László kizárólag a jóval heterogénebb költői beszély műfaji kategóriájának kívánhatott megfelelni, amely megfelelt a Kisfaludy Társaság pályázati követelményeinek is. SEBŐK, i. m. 111–112.

ságát elvesztő narratíva befejezését a betéttörténetre tükröződő keret, azaz az elbeszélő jelenlegi helyzete foglalja magában.

Húbele Balázs (azaz a narrátor retrospekciójából születő önarckép) a zsenialitás bálványozójaként a kudarcait követően is permanens előre-irányultsággal cselekszik, míg az elbeszélő (Húbele Balázs betéttörténet-utáni alakja) retrospektív hajlamokat mutat,⁹¹ és a hétköznapi, resignált középszerűséget idealizálja. Valódi jellemfejlődésre azonban nem kerülhet sor, a délibábok hőse természetébe kódoltan örök ábrándozó és idealista természet, a narráció is pusztán egy *húbelebalázsi* póz, éppen olyan, amelyben költőként, katonaként vagy közgazdászként tetszelgett, önmagát a külvilág ingereiből definiálva. A mű így mediális befejezésével sem ér véget, a délibábok hőse feltételezhetően kauzális meghatározottsággal halad tovább koncentrikus pályáján.

Párhuzamos (életrajzi) kapcsolat

Elsőként Németh G. Béla tette fel a kérdést, vajon mennyiben azonosítható egymással Húbele Balázs és Arany László, azonban a gondolatot el is utasította, és véleménye szerint mindössze egy lehetséges, a hősében lappangó magatartásformával számol le véglegesen a szerző.⁹²

Az elbeszélő és szerző közötti megfeleltetések erősen vitatható, a tudományos keretek határain elhelyezkedő spekulációk, egy esetleges új olvasat reményében úgy véljük azonban, hogy ennek ellenére is érdekes lehet tanulmányozni a szerző, az elbeszélő és a főhős párhuzamainak lehetőségességét.

A keret- és betéttörténet párhuzamos viszonyára az elbeszélő nem tesz utalást, ezért konkrét és egzakt bizonyítékkal nem is rendelkezünk erre nézve. Húbele Balázs történetének referenciális háttere ugyanakkor értelemszerűen azonos a narrátoréval, hiszen a kerettörténet empíriáiból épül a betéttörténet:

Ó, jól esett a multból visszazsongó
Emléken egyszer andalogni még...⁹³

⁹¹ E retrospekcióra reflektál a mű mottója is: „úgy lelkem, még remegve borzalomtul / végignézett a kiállt úton újra, / melyen még élve senki sem jutott túl” – DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, fordította BABSITS Mihály (Budapest: Európa, 1982) 7.

⁹² NÉMETH G., *i. m.* 53–54.

⁹³ ARANY, *i. m.* 201.

Azt is kijelenthetjük, hogy a narrátor szerzőként aposztrofálja önmagát a kerettörténetben, szerzőségére utalást tesz, valahányszor magára a narráció folyamatára reflektál.⁹⁴

Miként mind ezt leírom majd alább;
De mára tán elég e vers-nyaláb.⁹⁵

Ebből nem következik, hogy a narrátor szerzősége – mint irodalmi fikció – felcserélhető volna a referenciális szerzővel, Arany Lászlóval, a metanarrátort viszont – mivel a fiktív diegézisek felett áll – interpretálhatjuk egy, a feltárható szerzői intenciók nyomaiból formálódó homályos hősként. A szerző ez esetben a mű harmadik kulcsfigurájává válik az elbeszélő és Balázs mellett: Balázs a betéttörténet, az elbeszélő a kerettörténet, a szerző pedig a metatörténet középponti alakja.

A keret- és betéttörténet párhuzamossága alapján úgy véljük, érdemes megvizsgálni, hogy a szerzői metanarráció szintje mutat-e azonosságokat az alatta lévő narratívákkal. Az első- és másodfokú narratíva referenciális egyenértékűsége mellett, meghatározhatunk egy, a metatörténettel való ekvivalens kapcsolatot is, amennyiben a szereplők édesapáikkal való viszonyát vizsgáljuk.

Arany László esetében – aki dezilluzionista nemzedékének eklatáns példája – inherens olvasatként sejlik fel, hogy a szerző személyes frusztrációinak sziluettjét alkotja meg főhőse karakterében, akinek karrierjét az édesapa magas presztízse determinálja. Hangsúlyozandó, hogy nem szándékunk a mű intencionáltságának kitalálása, sokkal inkább a szerző nyomait igyekszünk feltárni, melyeket összegyűjtve egy új, életrajzi regiszter konstruálható.

A szerző-elbeszélő és Balázs édesapa általi meghatározottságának alapjai

A betéttörténet centrumában Balázs és megghiúsuló jellemfejlődése helyezkedik el, a mellékszereplők a cselekmény „díszleteként” a főhős jellemének árnyalásában funkcionálnak nézőpontjuk feltáratlan, személyiségük nagy vonalakban ábrázolt mivoltában. Ennek eredményeképpen történhetett, hogy Hűbele Balázs apjának karaktere megvizsgálatlan maradt a befogadástörténet során, pedig aligha kérdőjelezhető meg, hogy sze-

⁹⁴ BÁCSKAI-ATKÁRI, *i. m.* 5–9.

⁹⁵ ARANY, *i. m.* 144.

mélye elementáris erejű befolyással rendelkezik a főhős személyiségének formálódásában.

Az édesapa pusztán Balázs gyermekkori környezetének bemutatásakor kerül említésre, a kisgyermek lélektani viszonyainak szempontjából azonban a felmenő mögött tudott sikeres életpálya, az önerőből kiharcolt magas egzisztenciális pozíció esszenciális tényező, ugyanis a főhősnek ebből a már gyermekkorban rendelkezésre álló példaképből eredő motivációi indítják el a narratívát.

Mint honvéd-ezredes esett el apja,
Emléke szent volt, híre közbecsült,
S fiára is lesüt dicsfénye napja,
Dicsőségében ő is részesült;
Vigalmakon toaszt-részét kikapja,
Dicsvágyra éledt, szíve lelkesült,
Szerepre vágyott, s könnyűnek hívé, -
Hisz atyja híre félig már övé.⁹⁶

Az édesapa karaktere így határozza meg Balázs orientáltságát, értelemszerűen mutatva utat a biografikus interpretációs eshetőségek irányába.

Balázs lélektani motiváltsága mellett más tartalmi, textuális és intertextuális elemek – a cselekmény életrajzi egyezései, a Hűbele Balázs névadás, a paródia jelensége, Réfalvy Károly karaktere, a darwinizmussal foglalkozó szövegrészletek – nyújtanak támaszt e szerzői distanciát minimálisra redukáló apaközpontú olvasatnak.

A cselekményt Arany László életrajzával összevetve megállapíthatjuk, hogy a szerzőnek és hőseinek (az elbeszélőnek és Balázsnak) életpályája – akiknek története azonos valóságháttérrel rendelkezik – szoros egyezéseket mutat. (Ahogy az elbeszélő tulajdonságainak esetében, úgy az életrajziséget tekintve is mellőztük a műfaji tradíciók biografikus elemek szerepére gyakorolt esetleges hatását.) Arany László jogi pályán indult, majd irodalmi tevékenységekbe kezdett és – bár a szárd–francia–osztrák háborúban nem vett részt – nagy hatást tett rá olaszországi és angliai utazása. Majd a ki egyezésről keserű racionalitással nyilatkozva⁹⁷ feladta szépirodalmi törekvéseit és köz-

⁹⁶ ARANY, *i. m.* 129.

⁹⁷ „A költőnek, ha ellenök izgatni jobb belátása tiltja, hallgatnia kell, mert dicsőítésökre egy húr sem pendül meg szívében. De a költői léleknek azon küszködő hangulatában, midőn benne a képzelet vágya és a józan ész ítélete egymással összeütközésbe jő, a meghasonlott kedély kiválóan fogékony a humorra, s a szárnysegett lelkesedés megteremti a politikai költészetnek egy másik nemét, a szatírárt.” ARANY

gazdasági elfoglaltságaiba merült, melyeket élete végéig folytatott. Ezen általam kiemelt életrajzi események egymásutániséga a betéttörténet főbb eseményeiként – és a biografikus olvasat hipotézisének egyik argumentumaként – jelölhetők ki.

Hasonlóképpen, Arany László és Balázs egyaránt híres édesapja is életrajzi párhuzamként interpretálható. Az egyezés azt sugallja, mintha a szerző saját apjához fűződő egykori érzéseit, nézőpontját elevenítené meg a fiatal Balázsban. Fontos eltérés azonban, hogy Balázs honvéd-ezredes apja nem él a mű cselekményideje alatt, míg Arany János a verses regény keletkezésekor életben volt, – ezen ellentmondásra a későbbiekben még visszatérünk.

(A névadás)

A főhős elnevezése a hazai műfajttörténet intertextuális kontextusában válik relevánssá. A verses regény műfajának első hazai darabjában, Arany János *Bolond Istók*jának első éneke nyolcadik versszakában találkozhatunk először a főhős, Húbele Balázs nevével:

Különben én igazságos leszek,
Más érdemét Istókra nem ruházom:
S ha mit netán az övéhez teszek,
Kárt amiatt másik bolond ne lászon.
Éljen, ki nagy bolond volt, mint ezek!
No már, az első versben kér'm alászon
Nem Istók, hanem Húbelé Balázs
Érdeme volt a mindenbe kapás.⁹⁸

Ebből a nézőpontból a metanarratíva egy szerzői ön-identifikáció, Arany László saját verses regényén keresztül – apja verses regényével szemben – azonosítja önmagát Húbele Balázs – azaz Bolond Istók komplementerének – karakterében, az elbeszélő mint hős pedig mindezek médiuma. Arany László életpályája és az immár megérett poétai alkata így apja remekművének tükréből exponálódik az önmagát definiálni vá-

László, *A magyar politikai költészetéről: Arany László válogatott művei* (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság - Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960) 261.

⁹⁸ ARANY János, *Bolond Istók = Arany János összes költeményei I.; Versek fordítások elbeszélő költemények*, szerk. Szilágyi Márton (Budapest: Osiris Kiadó, 2003) 851–921.

gyó szerzőre. A *Bolond Istók* első énekéből⁹⁹ már ismert önlefokozó, intim, vallomásjellegű narratíva hősének Hűbele Balázssra való elkeresztelése így válik – a verses regény komplex intertextuális teréhez és rezignált humorához illően – párhuzamossá az apafigura által behatárolt interpretációval.

(Az Arany János-reminiszcenciák)

Az apafigura jelentősége a paródia jelenségét vizsgálva is különös szerepet nyer. Imre László – aki a recepció során talán legbehatóbban vizsgálta a mű szövegrétegeit – azt feltételezte e szövegszegmensekről, hogy a szerző édesapja iránt érzett mély és őszinte megbecsülése ellenére is az emuláció, a játékos utolérés szándékáról árulkodnak.¹⁰⁰ Az elbeszélő (a kerettörténet hőse) rögtön az első strófában a szerző (a metatörténet hőse) édesapja *Visszatekintéséből* ismert „ifjúság szép kertjét”¹⁰¹ jeleníti meg egy tagadó mondatban, majd Hűbele Balázs verskísérlete tűnik fel a *Gyermek és szivárvány* allúziójaként:

Merre jártam, mit kerestem
Messze földi pályán?
Hírt, szerelmet, mely csalókán
Túnt föl, mint szivárvány.¹⁰²

Az 1850-es, '60-as évek Arany-lírájának legbravúrosabb idézése a *Széchenyi emlékezete* retorikai szerkezetének adaptálása során sikerül egy, az eredeti mű patetikus hangját bagatellizáló parafrázisban.¹⁰³

Ha a gazdasszony a konyhán perel

⁹⁹ E ponton fontos hangsúlyozni, hogy kizárólag *Bolond Istók* első énekének nyelvezetéről beszélhetünk, a mű második fele csak *A délibábok hőse* megjelenése után keletkezhetett.

¹⁰⁰ „talán öntudatlanul, Arany László tollára kerülő nyílt, vagy burkolt idézetek (apja iránti mindengaszzkodása és tisztelete mellett is) egyfajta túllépésnek, félig tréfás meghaladásnak a törekvését álcázzák” IMRE László, „Reminiszcencia, idézet, paródia”, *Irodalomtörténeti Közlemények* (1982/2): 150–165, itt: 152–153. és uő.: *i. m.* (Bp. 1990) 223.

¹⁰¹ ARANY, *i. m.* 23.

¹⁰² ARANY, *i. m.* 175.

¹⁰³ IMRE László, „Reminiszcencia, idézet, paródia”, *Irodalomtörténeti Közlemények* (1982/2): 150–165, itt: 152–153. és uő.: *i. m.* 223.

Ha két fiakker utcán összevesz,
Ha egy vitázó házaspárra lel,
Vagy némi intrikát is fölfedez.¹⁰⁴

Az Arany János-reminiszcenciák teljes igényű felsorolását mellőzve is igazolható Imre László észrevétele, miszerint e sorok javarészből hiányzik a távolságtartás. Azt sugallják, hogy a szerző nem kívánt új eszközöket használni, inkább a már meglévőt hasznosította, és úgy tűnik, mintha a saját igényeit és képességeit fokozta volna le a szerző.¹⁰⁵ Ezen ön-lealacsonyítás szorosán illeszkedik biografikus értelmezésünk koncepciójába. E vetélkedő magatartásból egy árnyaltabb, kissé csüggedt, sokkal inkább gyermekhez illően dacos, mint forradalmi és újító intenció képe formálódik ki.

(Réfalvy Károly, mint apafigura)

Réfalvy Károly karaktere a parabolikus értelmezésben rezonőri szerepkörrel ruházódik fel. Ez esetben azonban nem a szerző szócsöveként, inkább a metanarrátor szerinti ideális apafigura példajaként definiálható.

Balázs és Réfalvy Károly párbeszédéből kiderül, hogy a derűs-realista édesapa a főhős természetének egyetlen valódi ismerője:

S tűnődve szól: „Ifjú, önt elragadja
Magasba, fönnre, dicsvágy s képzelet;
Ám menjen, lelke szózatát fogadja,
Most van tavasza, majd ér még telet;
De aki csak költők honát kutatja,
A földön járni tudni elfeled”¹⁰⁶

Amíg Hűbele Balázs, aki egy közmegebecsült édesapa nyomása alatt nem tudott önmagának megfelelni és a számára optimális magatartásformára rálelni, addig Etelke, Réfalvy Károly gyermekeként be tudott illeszkedni egy számára nem éppen megfelelő

¹⁰⁴ ARANY, i. m. 137.

¹⁰⁵ „Az említett Arany-idézetek egy részéből teljesen hiányzik az ironikus távolságtartás, inkább valamiféle szándékolt hanyagságnak minősülnek, hogy ti. Arany László helyett, hogy eredeti kifejezést keresne, kölcsönveszi a készen kapottat, ezzel is hangsúlyozandó a keresetlen, önmaga iránt támasztott igényeit leszállító költői magatartást.” IMRE László, i. m. 224.

¹⁰⁶ ARANY, i. m. 142.

környezetbe is. A szerző nézőpontjából e jelenet nem számonkérésként vagy felhány-torgatásként értelmezendő (hiszen Balázs is tiszteli, és követendő példaként tekint az édesapjára) sokkal inkább keserű összegzése egyfajta lehetséges biografikus ténynek.

(A biológiai determinizmus)

A darwini evolúcióelméletet, determinizmust applikáló szövegelemek szintén szervesen kapcsolódnak a mű életrajzi problematikájához. Anyagelvű világszemlélet tükrében történő, visszatérő kitekintéseket figyelhetünk meg a keret- és betéttörténetben. A kerettörténet már a betéttörténetet bevezető sorokban polémiába kezd az evolúció törvényeit illetően:

A népek élte egy nagy szerves élet,
S mint a gyümölcs, midőn rakásra gyűl,
(...)
A tiszta szesz felszínre tör, kiválik,
S a rothadó elem seprőbe mállik.

Oh! mennyi eszme az, mi így kitisztul;
De, hajh, az erjedés kínos, nehéz.
(...)
Vagy hátha minden egy chaoszba vesztén,
Elvész a nemzet és elvész az eszmény?¹⁰⁷

A betéttörténet Húbele Balázs diáktársaiból való kiábrándulását követően az ember-telennek ábrázolt darwini szelekciót felismerő pozícióból szólal fel:

Hiú az ember, sérti az, hogy állat;
Ön-ábrázatára istent teremt,
S nyüzsög, lakmároz, élvez - fúj, útálat! -
És a vadállatnál istentelenb¹⁰⁸

¹⁰⁷ ARANY, *i. m.* 127.

¹⁰⁸ ARANY, *i. m.* 135.

Azonban amint új elfoglaltságába, a szépirodalomba merül, a kerettörténet egy el-
lentétes aspektusból, a vulgármaterializmus elutasításából közelíti meg a biológiai de-
termináltság¹⁰⁹ kérdéskörét:

Mi ád erőt neki: a vér- s agy-alkat?
Kevély anyaghivő, ha tudsz, felelj!
Mi készti, hogy testére rá se hallgat,
Sőt öntudattal nyomja s gyötri el?
Mi az, mi benne nyugtot nem találhat?
Hol itt az anyag, hol van itt az „állat?”¹¹⁰

Húbele Balázs az irodalmi törekvéseit is feladja, ekkor szintén az elrendeltetést arti-
kuláló „*teremtve*” kifejezést használja a narrátor:

Most érzi már: ügyvédkedésre, pörre,
Teremtve nincs; más sors való neki¹¹¹

A főhős szerelmi életének csúcán újra az anyagelvűség ellen tiltakozik az elbeszélő:

Szívét elönté szűz szerelme kéje,
E boldog érzés lelkét áthatá;
Nem a fölingerelt vér szenvedélye,
Sem Darwin „fajösztone” izgatá:¹¹²

A szerelemi csalódást követően pedig Húbele Balázs egy verskísérlete foglalja össze a
mű intenzív ideológiai hullámozását és egyben a főhős alkatának jellegzetes jegyét, elő-
re vetítve a narratíva végkifejletét:

„Ej, szerelem!” szól vén korunk „oka
A vér fölöslege s nagy hófoka
Csapot reá, hűtőt neki!”-
Hideg ész, haj, hiába küzdesz,
Anyagiságod bármeddig űzd, ez
A szív tüzét nem oltja ki.¹¹³

¹⁰⁹ IMRE: *i. m.* 109.

¹¹⁰ ARANY, *i. m.* 150.

¹¹¹ ARANY, *i. m.* 154.

¹¹² ARANY, *i. m.* 157.

A narratíva végső kiábrándulását, a teljes elállatiasodást generáló inger pedig éppen Charles Darwin *A fajok eredete* című munkájával való explicit találkozás.

Kis népet elnyel a nagy; a jövődő
Csak a nagy törzseké. - S Darwin tanát
Olvasva búsan, lelke elfogul, -
„Ah, jobb nekem: negotiis procul!”¹¹⁴

(Ezt követően, Balázs már elhagyja a forradalmi törekvéseit, és visszatér a kiinduló pozíciójába, majd lesüllyed egy önmaga számára méltatlan szituációba, amikor megtámadja Etelkét. Animális ösztönei kelepccéből egy szélsőséges, önmarcangoló letargiába esik, melyet magától értetődően, természetéből fakadóan sikerül később feldolgoznia.) Tehát a narrátor és Balázs világképe hullámzást mutat: egyszer a darwinizmus, máskor éppen annak tagadása dominál a műben.

A mű parabolaszzerűségét erősíti, ha a szociál- és nacionáldarwinizmus szellemiségét értjük az idézett „*A népek élte egy nagy szerves élet*”¹¹⁵ kezdetű sorokban, így a magyar nemzet törvényszerű halálának narratíváját interpretálhatjuk. Azonban ha elfogadjuk, hogy az elbeszélő egy rész-egész viszonyon alapuló kapcsolat révén beletartozik a prezentált nemzetbe és komolyan vesszük az elbeszélő önvallomásait, akkor az individuumra fókuszáló biológiai determinizmus beigazolódásának narratíváját fedezhetjük fel *A délibábok hőségében*. Hűbele Balázs alapmotivációja a társadalomban való érvényesülés, azonban az elődei már megvalósították az általa idealizált tetteket, így a főhős már képtelen érvényesülni és alkalmazkodni a megváltozott szituációhoz. A természetes szelekció értelmében elődjénél „gyengébb”, nehezebben alkalmazkodó példányként elbukása a természet törvényszerű követelménye.

Tehát a darwini törvényekkel foglalkozó szövegrészletek mögött is meghatározóak lehetnek a szerző atyjával, Arany Jánossal kapcsolatos élményei. (E ponton kapunk választ a fentebb felvetett halott édesapa kérdésére: Balázs elhunyt felmenője úgy is interpretálható, mint a szerző egy irodalmi kísérlete az édesapjától való egyfajta függetlenedésének.)

¹¹³ ARANY, i. m. 175.

¹¹⁴ ARANY, i. m. 192.

¹¹⁵ ARANY, i. m. 127.

ÖSSZEFOGLALÁS

A keret-és betéttörténet változó értelmezési opciót kínáló kapcsolódásaiból egy parabolikus, egy lineáris és egy párhuzamos megszerkesztettségű történetét sikerült feltárunk. A parabolikus értelmezés esetében a betéttörténet egy súlyos nemzeti problémát – vagy annak pontosítását, egy specifikus nemzedéki és egy könnyedebb modalitású, általánosan a fiatalságra érvényes interpretációt foglal magába. Az első és másodszintű narratíva egymással időben lineárisan érintkező variációja egy komplex, mozaikszerű narratívát kínál. A betét-és kerettörténet párhuzamossága mellett biografikus egyezéseket is feltáró, bár olykor spekulatív eszközökkel operáló olvasatban pedig Arany László az édesapja egy remekművének variánsában írt melankolikus számadásának és ön-definíciója kísérletének narratíváját konstruálhatjuk meg.

HIVATKOZOTT MŰVEK

„A délibábok hőse.” *A Hét* 32 (1898): 506.

„Arany László.” *Új Idők*, 32 (1898): 117–118.

Arany László. Kisfaludy Társaság Évlapjai. Budapest: 1898–1899, 33. kötet, 198.

„A magyar Parnassus névtelenje.” *Athenaeum* 20 (1873)\: 1276.

AGÁCZY Norbert. „Délibábok hőse.” *Figyelő* 9 (1880) 35.

AMBRUS Zoltán, „Arany László.” *Pesti Napló* 212 (1898): 1–2.

ALIGHIERI Dante. *Isteni színjáték*. fordította BABITS Mihály. Budapest: Európa, 1982, 7.

ARANY János. *Bolond Istók* In. *Arany János összes költeményei I.; Versek fordítások elbeszélő költemények*. szerkesztette SZILÁGYI Márton. Budapest: Osiris Kiadó, 2003, 851–921.

Arany János Ercsey Sándornak. 1864. július 8. AJÖM XVIII.

Arany János Ercsey Sándornak. 1865. június 29. AJÖM XVIII.

ARANY László. *A délibábok hőse*. Budapest: Anonymus, 1946.

ARANY László. *Arany László válogatott művei*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960, 164.

ARANY László. *A magyar politikai költészetről: Arany László válogatott művei*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960, 261.

ARANY László. „Egy pár székelő „vad rózsza” védelme.” *Pesti Napló* 15.118 (1864): 1–2.

ASBÓTH János. *A fiatal irodalomból: Asbóth János válogatott művei.* szerkesztette KICZENKO Judit. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsésztudományi Kar, 2002.

BÁCSKAI-ATKÁRI Júlia. *Változatok egy elbeszélőre: Narrációs megoldások Arany László A délibábok hőse című művében.* Budapest: Eötvös Lóránt Tudományegyetem, 2008.

[BARÁTH Ferenc]. „A délibábok hőse.” *Irodalmi dolgozatok* 94 (1895): 213.

BRASSAI Sámuel. „A délibábok hőse.” *Figyelő* 41–42 (1873): 507.

BRÓDY Sándor. „Arany László emléke.” *Új Idők* 2 (1899): 33.

GÁLOS Rezső. „Kolozsvári Aladár: Arany László élete” *Századok* 43 (1909): 687–688.

GYULAI Pál. Előszó = Uő.: *Emlékbeszéd.* Budapest: Franklin-Társulat, 1902, 2. kötet, 162.

IMRE László. *Reminiszcencia, idézet, paródia,* Irodalomtörténeti Közlemények 86.2 (1982): 150–165.

IMRE László. „Eszmények és kételyek jegyében: A délibábok hőse értelmezéséhez.” *Irodalomtörténet* 14/64.3 (1982): 477–503.

IMRE László. *A magyar verses regény.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

KOZMA Andor. *Arany László emlékezete.* Kisfaludy Társaság Évlapjai. Budapest: 33. kötet, 1901, 201.

KÖLCSEY Ferenc. *Nemzeti hagyományok (1826) = Hymnus; Nemzeti hagyományok; Parainesis: Válogatás a Kölcsey-életműből.* szerkesztette SZABÓ G. Zoltán. Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997, 47–62.

KRISTÓF György. *Arany László.* Erdélyi Múzeum. 24. kötet, 1907, 353–359.

KOMLÓS Aladár. *Bevezetés: Arany László: A délibábok hőse.* Budapest: Anonymus, 1946. 5–19.

NÉMETH G. Béla. *Bevezetés: Arany László válogatott művei.* Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960. Uő. *Mű és személyiség,* Budapest: Magvető, 1970.

NAGY Miklós. „Új válogatás Arany László életművéből.” *Irodalomtörténet* 31/81.4 (1998): 608–609.

SEBŐK Orsolya. *A hazai verses regény műfaj kialakulásáról = Előzetes kérdések.* szerkesztette MILLBACHER Róbert. Pécs: Kronosz Kiadó, 2014, 111–112.

SZAJBÉLY Mihály. *A délibábok hőse: Egy rendszerelvű megközelítés lehetséges szempontja = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok.* szerkesztette KOROMPAY H. János. Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2002, 143–154.

SZÖRÉNYI László. „Arany László verses regénye, A délibábok hőse és az olasz szabadságharc.” *Tiszatáj* 66.3 (2012): 87–95.

TAMÁS Attila. „A magyar verses regény és a műfaj néhány sajátja.” *Irodalomtörténeti Közlemények* 69.3 (1965): 307–310.

THOMKA Beáta. *Narratív beágyazás és reflektivitás, NARRATÍVÁK 6*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 55–78.

TÓTH Ferenc. *Utószó: A délibábok hőse és egyéb művek*. szerkesztette TÓTH Ferenc. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 210.

TÓTH Kálmán. *Jelentés a költői beszélyt tárgyzó pályázat eredményéről*. Kisfaludy Társaság Évlapjai. Budapest: 8. kötet, 1973, 21–22.

[VADNAI Károly]. „Délibábok hőse.” *Figyelő* 88 (1873): 380–381.

VERES Péter. *Arany László: Útközben*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954, 19–22.

VOINOVICH Géza. *Arany László: Írók és költők*. Budapest: Biblioteka, 1943, 116.

Z. KOVÁCS Zoltán, „Verses regény, humoros etika: A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről.” *Irodalomtörténet* 39/89.1 (2008): 52–70.

IRODALMI ROMA REPREZENTÁCIÓ ÉS ÖNREPREZENTÁCIÓ A XIX. SZÁZADBAN

ORSÓS JÁNOS RÓBERT

BEVEZETÉS

A dolgozat legfőbb célkitűzése a romák XIX. századbeli irodalmi reprezentációjának és önreprezentációjának együttes szemléltetése. Az irodalmi cigány reprezentációk sajátosságainak bemutatásához Liszt Ferenc *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon* című írását hívom segítségül. A mű genezisének és korabeli recepciójának ismertetése után bizonyos szöveghelyek elemzésén keresztül kísérletet teszek Liszt, és ezzel együtt a cigányokról szóló szépirodalmak reprezentációs stratégiájának feltárására. Felfedem azokat a tényeket is, melyek lehetővé tették a cigányok romantikus eszményképének kialakulását és meghonosodását a XIX. század romantikus irodalmában. Az utolsó, záró szakaszban olyan cigány származású magyar költőket, műfordítókat és szótárszerkesztőket mutatnék be, akik tevékenységükkel jól szemléltetik, hogy a XIX. században milyen módon ábrázolták, képviselték magukat az irodalmi életben. Fontosságuk abban rejlik, hogy irodalmi kezdeményezésükkel egy roma nemzetiségi identitás kialakítására törekedtek.

LISZT FERENC *A CZIGÁNYOKRÓL ÉS A CZIGÁNYZENÉRŐL MAGYARORSZÁGON* CÍMŰ MŰVÉNEK GENEZISÉRŐL ÉS RECEPCIÓJÁRÓL

A továbbiakban *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon* című írás recepcióját és geneziséjét szeretném felvázolni a *Vasárnapi Újság* egyes lapszámai, továbbá a Magyar Mercurius Könyvkiadó weboldalán is megtalálható, a kötethez kapcsolódó részletes és értékes információk alapján, melyeket Bencsik Gábor foglalt össze. A tanulmányban azért tekinthető relevánsnak az alábbi bevezető, mert a mű értelmezése során hasznos ismeretközlő funkcióval bírhat. A dolgozat e szakaszában tehát azon főbb vitapontok körüljárása történik, melyek miatt a kötet megjelenését követően többen – olykor igen élesen – bírálták Lisztet és írását. Liszt következő (téves) állításai kerülnek vizsgálat alá: a magyar zene a nem a magyaroktól, hanem a cigányoktól származik, ugyanis Liszt egyfajta ősi indiai hangzást vél felfedezni a magyar zenében, ezért tulajdonítja a romáknak az autentikus magyar muzsikát. Továbbá szó esik egy Liszt ellen felhozott (alaptalan) vádról is, az antiszemitizmusról, melyet Liszt művének második kiadásának egy fejezete generált, azonban ez a terjedelmes, antiszemita véleményeket hordozó betoldás nem Lisztől származik. Bár Liszt cigánykönyve remek meglátásokat kínál a zenéről, jelen dolgozat szempontjából nagyobb fontosságú szerephez jutnak Liszt cigányokról alkotott izgalmas, kulturális és antropológiai jellegű, naiv elképzelései, melyek a romák XIX. századbeli általános megítéléséről, reprezentációjáról tanúskodnak. A későbbiekben négy kiemelt szövegrészleten keresztül stiláris és retorikai szempontból vizsgáljuk meg Liszt Ferenc cigányságra vonatkozó feltevéseit és reprezentációs stratégiáját.

Liszt Ferenc műve a XIX. századi Franciaországban jelent meg eredeti címén: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859). A magyar nyelvű kiadás 1861-ben, Pesten látott napvilágot *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* címmel. A mű fogadtatását és keletkezését illetően elmondhatjuk, hogy megjelenése komoly felzúdulást váltott ki. A szöveget rendkívül sokan elmarasztaló kritikával illették. Ennek okait szeretném az alábbiakban feltárni.

Hamburger Klára „Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása” című írása jól rávilágít arra a történelmi-társadalmi háttérre, mely érthetővé teszi számunkra, hogy Liszt műve miért váltott ki hatalmas felháborodást a magyarság körében.¹ Liszt cigány-

¹ Hamburger Klára, „Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása”, *Muzsika* 43. 12 (2000. december), <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/236.html>

könyve a magyar történelem egy sötét korszakában, a Bach-korszak végén jelent meg, melyet a romantikus nacionalizmus uralt. Sárosi Bálint *A cigányzenekar múltja 1776-1903, Az egykorú sajtó tükrében* című művében említést tesz arról, hogy a nemzeti zene és tánc között szoros kapcsolat feltételezhető, ugyanis sokak szerint a nemzeti zene a tánc által jött létre.² Az elnyomás ezen időszakában, amikor a magyar identitást jelentő nyelv hivatalos használata, és a magyar viselet is tilos volt, akkor csak a cigányok által előadott magyar nóta és tánc volt az egyetlen kifejezője a magyar identitásnak. Éppen ezért

a cigányzenekar vagy cigánybanda név még hosszú ideig nem jellemző. Ehelyett többek között a nemzeti banda, vagy nemzeti zenetársaság megnevezéseket alkalmazták, s így néhány évtizeden belül országszerte mély gyökeret ver a cigányzenélés és válik a zenei magyarság egyedülállónak hitt reprezentatív megnyilvánulásává.³

Liszt ezt a zenét vélte cigányzeneként felfedezni.

Műve éppen akkor jelent meg, amikor „az üldözött, nemzethalálra ítélt magyarságtól még egyetlen megmaradt kincsét, a zenéjét is elvitatják.”⁴ A magyarság felháborodását és fájdalmát növelte, hogy a nemzet büszkeségétől, Liszt Ferenctől származnak ezen állítások, továbbá az, hogy éppen a „legalacsonyabb rendű, megvetett, kóbor népségnek, a cigányságnak meri (...) tulajdonítani!”⁵ a magyar zenét. 1859-ben, még a könyv megjelenése előtt Simonffy Kálmán a *Pesti Naplóban* nyílt levelet intézett Liszt Ferenchez (úgy, hogy Liszt írását még nem is olvasta), melyben azzal vádolja hevesen Lisztet, hogy eltagadta a magyaroktól saját zenéjüket. „Ezt az állítást hatalmas botránynak kell tekinteni”⁶ - így fogalmaz a *Vasárnapi Újság* hasábjain az S-y J szignóval ellátott cikk szerzője. Véleménye szerint bosszantó a „magyar nemzetről bármi badarságot való gyanánt árulni.”⁷

A Liszttel szembeni felháborodás olykor szélsőséges méreteket is öltött. Sokan sértően támadták Lisztet állításai miatt, de nemcsak elméleteit, hanem személyét is. Ezt kivá-

² Sárosi Bálint, *A cigányzenekar múltja 1776-1903, Az egykorú sajtó tükrében* (Budapest: Nap Kiadó, 2004) 63.

³ Sárosi, 16., 78.

⁴ *Vasárnapi Újság* 6. 34 (1859. augusztus 21): 403.

⁵ Uo.

⁶ Uo.

⁷ Uo.

lóan szemlélteti egy bizonyos K.T szignójú szerző, akinek tollából egy sérelemből táplálkozó, nagyon szarkasztikus, gúnyos megjegyzés látott napvilágot Liszt cigánykönyve kapcsán: „Kár, hogy az, akire olly büszkék valánk, ki olly szeretetreméltó, genialis s nemesérzelmű, illy könnyen lisztezte be fényes nevét; ne is akarjon kimosakodni, mert abból csiríz lesz - ami nem valami jól áll.”⁸

Liszt cigánykönyvének megjelenését követően minden magyar sajtóban megjelent közlemény veleje tehát az, hogy a zseni nagyot tévedett akkor, amikor elvitatta a magyaroktól saját zenéjüket. Bár Magyarországon evidens, hogy a magyar zene nem a cigányoktól való, nem ők hozták magukkal Magyarországra, azonban úgy gondolták sokan, hogy erről a külföldi olvasókat is meg kell győzni, másként a külföldi zenetudósok helytelenül vélekednek a magyar nemzeti zene eredetéről. Éppen ezért legfőbb szándékuk az, hogy cáfolják Liszt állításait, és bebizonyítsák a világ előtt azt, hogy nem a cigányzene hatott a magyar zenére, hanem fordítva. Az egyes orgánumokban megjelenő írások hiteles történelmi és zeneelméleti bizonyítékokra hivatkoznak. A közhangulatot jól példázza S-y J szignójú szerző heves bírálata és tiltakozása, melynek középponti gondolata az, hogy „ezen botrányos badarságot nem szabad ellentmondás nélkül hagyni; nem szabad hidegen nézni, miként terjed a magyarról ismét egy ferde állítás”.⁹ Véleménye szerint a nemzet dicsőségét sérti az az állítás, hogy a magyarság zenéit, dalait, táncait más néptől, és éppen „a cigánytól, a világ legmíveletlenebb népétől lopta.”¹⁰ A cikk szerzője Liszt állításával szemben éppen azt igyekszik bizonyítani, hogy a cigányság tanulta el a magyar zenét éppúgy, ahogy eltanulta más nemzetnek zenéjét, ahol letelepedett.

Liszt elméletének cáfolata során a *Vasárnapi Újság* egy későbbi számában¹¹ Ponori Thewrewk Emil két történelmi felvetésére hivatkozik, mely szerint „a cigány zenei tehetsége minden országban az illető nép zenéjének szolgálatába szegődik”, vagyis az autentikus magyar zenét maguk a cigányok is magyar zenének nevezik. Sárosi Bálint is megerősíti mindezt azzal, hogy „a cigányok nemcsak öltözetükkel, hanem öntudatukkal is közönségükhöz, nem pedig a cigányság tömegeihez próbáltak igazodni. Nem cigány, hanem magyar cigányzenész öntudattal éltek itthon és közlekedtek a világban.”¹² A másik felvetés szerint azért nem lehet a cigányoké a magyar muzsika, mert a magyar

⁸ *Vasárnapi Újság* 6. 37. (1859. szeptember 11): 442.

⁹ *Vasárnapi Újság* 6. 34 (1859. augusztus 21): 403.

¹⁰ Uo.

¹¹ „József Főherceg könyve” *Vasárnapi Újság*, 35. 21. (1888. május 20): 342.

¹² Sárosi, 15.

zene hangsúlybeli törvénye szoros megegyezést mutat a magyar nyelvvel. S mivel a cigányság még nem ismerte a magyar nyelvet mielőtt Magyarországra érkezett volna, így a zenében egyformán jelenlévő hangsúlyokat sem ismerhette.

A magyar zeneirodalom régi nagy tekintélye, Gróf Fáy István, Liszt Ferenc személyes barátja is felszólalt a cigánykönyv által kirobbant zenevitában. Elismeri, hogy Liszt Ferenc alaptalanul sértette meg a magyar nemzet egyik szent tulajdonát, a magyar zenét, és hogy állításai kiegészítésre szorulnak. A gróf barátjának elméletét tarthatatlannak gondolja, s ezt ő is egy egyszerű történelmi bizonyítékkal igazolja. Állítása szerint a magyar zene legrégebbi hangszerét, a tárogatót a magyarok a XII. században, pontosabban Könyves Kálmán uralkodása idején hozták be Ázsiából. Ebből a korszakból ismeretesek az első magyar dalok, egyházi énekek. Ezzel szemben a cigányok csak a XIV-XV. században, Zsigmond király uralkodása idején jelentek meg Magyarországon. Ezen tény alapján állítja Fáy István gróf, hogy Liszt elmélete, miszerint a magyarság a cigányságtól kölcsönözte zenéjét, haszontalan és nevetséges. A gróf több helyen is hangot ad csalódottságának, és beismeri, hogy barátja nagyot tévedett, azonban mégis védelmébe veszi Lisztet. Két érvet hoz fel Liszt védelmében. Véleménye szerint Liszt az alapján juthatott téves következtetésre, hogy a XVII. és a XVIII. században sok olyan cigány tűnt ki a magyar zenében, mint például Barna Mihály vagy Czinka Panna, akik azonban nem cigány, hanem magyar zenét játszottak.¹³ Fáy gróf továbbá azzal magyarázza barátja elhamarkodott állításainak okát, hogy Liszt nem Magyarországon nevelkedett, így nem ismerhette „a nemzet múltját, jelenét, és a magyar nép sajátságát!”.¹⁴ Azonban kiáll Liszt hazafisága mellett is, amikor emlékezteti a magyarságot arra, hogy sok mindent tett a magyar nemzetért, így ha szóval nem is, de cselekedeteivel hazafi volt.

Egy párizsi folyóirat, a *Revue des deux Mondes* hasábjain is megjelent egy bírálat a francia zenekritikus, Paulo Scudo tollából, melyet a *Vasárnapi Újság* is közzétett a vita során.¹⁵ Miután a francia író mélyen tiszteleg Liszt zenialitása előtt, kijelenti, hogy az alkotás, a szépírás nem Liszt erőssége. Scudo továbbá rámutat arra a fontos körülményre, hogy ezt a művet Liszt a sikeres pályafutását követő visszavonultságában, a szász-weimari hercegi udvar karmestereként írta meg abból a célból, hogy közönségének érdeklődését továbbra is fenntarthassa. Scudo említést tesz arról, hogy Liszt ebben az időszakban rengeteg olyan zeneművet, szimfóniát hozott létre, melyek a közönség

¹³ *Vasárnapi Újság*, 6. 34. (1859. augusztus 21.) 464-465.

¹⁴ Uo.

¹⁵ *Vasárnapi Újság* 6. 34. (1859. augusztus 21) 403-404.

és a műértők számára is érthetetlenek voltak. Liszt Ferenc ebben a korszakában írta művét, melynek retorikájáról így nyilatkozik Paulo Scudo: „Liszt irataiban mindig fel volt található ugyanazon lelkesültség, ugyanazon lyraiság, ugyanazon vágyak, ugyanazon kibontakozni nem tudó költőiség.”¹⁶ Véleménye szerint tehát valami olyasmire szolt hozzá Liszt, amihez nem ért, és valami olyasmibe sodorta magát, melyből nem tudott kilépni, ezért érzékelik olvasói zűrzavarosnak írását. Mindennek ellenére – s talán egyedülálló módon – Scudo mégis rá tudott mutatni a műben rejlő lehetőségekre. Azt mondta ugyanis, hogy ha Liszt nem tért volna el tárgyától, és kulturális vagy antropológiai vizsgálódások helyett egy mélyebb filozófiai vagy zeneelméleti vizsgálódásba kezdett volna például (pl. annak tárgyában, hogy van-e külön cigányzene, és hogy miben különbözik a cigányzene a többi európai zenétől), művéből érdekes olvasmány lehetett volna.

Liszt elméleteinek helytelenségén túl további vádként hozták fel művének második kiadásával (1881) kapcsolatban az antiszemitizmust, miszerint a zsidó zene elemzése során arról olvashatunk, hogy a zsidóság nem rendelkezik kreatív tehetséggel. Azonban nagy valószínűséggel ezeket a részeket nem Liszt írta. A szerzőséget illetően ugyanis olyan kételyek fogalmazódtak meg, melyek szerint *A Cigányokról* (1859) című írás nem is Liszt, hanem egykori élettársai, Marie D’Agoult, illetve Carolyne Wittgenstein érdeme.¹⁷ Sokáig azt tartották, hogy a műben csak a zeneelméletre vonatkozó konkrétumok fűződnek Liszthez, míg a szöveg strukturális és stiláris jellemzői Carolyne Wittgenstein hercegnő szellemiségét tükrözik. Viszont Wittgenstein hercegnő memoárjából kiderül, hogy a Liszttel szemben felhozott általános és konkrét vádak hiteltelenek, ugyanakkor kitér *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* genezisére is. Viszsaemlékezésében említést tesz arról, hogy bár sokan, főként tanítványai is a keze alá dolgoztak, a művet elejétől a végéig Liszt Wittgenstein hercegnőnek tollba mondta. Liszt minden alkalommal saját maga végezte el a szöveg alapos, gondos korrektúráját, tehát komoly felelősséget vállalt munkájával kapcsolatban. Azonban a szöveg második, 1881-es kiadásával az a probléma, hogy a szerzői ellenőrzés elmaradt, ugyanis az idős korban lévő Liszt a szöveg sajtó alá rendezését Wittgenstein hercegnőre bízta, így ke-

¹⁶ Uo.

¹⁷ Bencsik Gábor, „Utószó Liszt Ferenc - *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon* c. könyvéhez”, IV in: Liszt Ferenc: *A cigányokról és a Cigányzenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004.

rült a szövegbe az a viszonylag terjedelmes betoldás, mely antiszemita véleményeket hordoz.¹⁸

Bár kétségtelen, hogy tévedett, mikor a magyar zenét cigányzeneként azonosította, mégis óriási szolgálatot tett Liszt a magyar zenének. Tévedésének oka tehát az lehetett, hogy amikor a XIX. század közepén hazatért Magyarországra, csodálkozva tapasztalta, hogy az ország tele van kiváló zenészekkel. Liszt tehát azzal a cigányzenével találkozott, melyet világszerte, s talán a mai napig is magyar zeneként értelmeznek.¹⁹ Ennek fényében Liszt érthetően vont le téves következtetéseket a cigányzene eredetéről. Liszt műve pedig feltehetően nem azért íródott, hogy azzal téves feltevéseit alátámaszsa, hanem azért, hogy pótolhatatlan meglátásokat közöljön a zenéről és a zenészekről, illetve azért, hogy a cigányzenén keresztül a poézisről, az alkotásról és a művészetről szóljon.

A fentieket úgy összegezhethetjük, hogy Lisztet és művét valójában alaptalan vádakkal illették, mikor azt állították róla, hogy magyarellenese és antiszemita. Liszt valójában mély empátiával fordult a magyarsághoz és a zsidósághoz, kortársaihoz viszonyítva pedig „elfogultságig menő rokonszenvet táplált a cigányok iránt.”²⁰

MIKROELEMZÉS – LISZT FERENC: A CZIGÁNYOKRÓL ÉS A CZIGÁNYZENÉRŐL MAGYARORSZÁGON

1. Szövegrészlet:

Szemeink előtt bizonyos tekintetben állati életet él, nem tudva és nem törődve mind-azzal, a mi kívülötte történik. (...) Elszéled az erdőkben és hegyek torkolataiban (...).²¹

¹⁸ Uo, VI.

¹⁹ Kovalcsik Katalin a cigány zenekultúráról szóló tanulmányában fontos meghatározásait adja a cigányok által előadott zenének. Véleménye szerint kétféle zenélést különböztethetünk meg: *cigányzenének* nevezi a szolgáltatás jellegű, nem- cigány hallgatóság számára előadott zenét; s *népzenének* nevezi a cigányok belső használatra szánt zenéjét. Magyarországi látogatása során Liszt azt a zenét nevezte cigányzenének, melyet hivatásos cigányzenészek adtak elő. (Kovalcsik, 441.)

²⁰ Uo. X.

²¹ Liszt Ferenc. *A cigányokról és a Cigányzenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004, 6-7.

Elemzés:

Az elsőként kiemelt szövegrésszel azt a narratív pozíciót szeretném megvilágítani, mely nemcsak a mű egészéhez, hanem a romákról/cigányokról szóló diskurzusokra általában jellemző.

A többes szám első személyű kifejezés egy olyan bináris oppozícióra épülő reprezentációs stratégiáról árulkodik, melyben a „Mi” és az „Ők” oppozíciója lesz hangsúlyos, mely során az általában elgondolt európai és a cigány kultúra kerülnek egymással szembe.

Az elbeszélésben a romák/cigányok egy külső, nem-roma nézőpontból jelennek meg, ugyanis az elbeszélés joga a hatalmi pozícióban lévő civilizált városlakóké, vagyis a civilizált társadalom kollektív nézőpontja válik uralkodóvá, aminek köszönhetően egy alá-fölérendelt viszony alakul ki a mű narratívájának egészében. Ezt a viszonyt kiválóan ábrázolja az E. W. Said *Orientalizmus* című könyvében olvasható történet, mely Flaubert és Kücsuk Hánem, az egyiptomi kurtizán találkozása révén jött létre. Ebből kiderül, hogy miként alakult ki a „keleti nő” sztereotípiája. A több szempontból alárendelt helyzetben lévő nő sohasem beszélhetett magáról, mivel a külföldi férfi beszélt helyette, akinek a dominancia, a fölény valamennyi összetevője a birtokában volt, ezáltal csak egy külső megjelenítés által kapunk képet a „keleti nőről”.

A romák/cigányok reprezentációja során is hasonló helyzet áll fenn. Alárendelt, kiszolgáltatott helyzetében a cigányság számára nem nyílik lehetőség az önreprezentációra, arra, hogy magáról beszéljen, ily módon alakult ki a nem-romák fantáziájában a „képzelt cigány” karaktere. Mivel Liszt narratívájában is csak egy külső szempont érvényesül, maga a diskurzus teljesen kizárólagossá és egyoldalúvá válik, ugyanis a cigány/roma nézőpont nem jut érvényre, ebből kifolyólag a cigányság egy nagyító alá vetett vizsgálati tárgyként van jelen az elbeszélésben.²²

²² Gyakorlatilag a külső szempontból történő ábrázolás problémáira mutat rá Szuhay Péter is egy, a magyarországi cigányokról készített fotók típusait vizsgáló tanulmányában. (Szuhay Péter. „Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai.” Beszélő 7 2002. július-augusztus, 97-106.) Ahogy az irodalmi, képzőművészeti alkotásokban, úgy a fotógrafiában is kérdésessé válik, hogy a nem romák által létrehozott és bemutatott tudományos és művészi „valóság” milyen mértékben tükrözi hitelesen a cigányság helyzetét, történetét, mibenlétét. Tanulmányában Szuhay egy 1993-as, a Néprajzi Múzeumban rendezett kiállításról tesz említést, ahol fotókon keresztül mutatták be a magyarországi cigányság 20. századi etnográfiai, szociológiai és antropológiai helyzetét. A tárlaton bemutatott fotók tárgya a cigányság volt, de a képek túlnyomó részét nem a cigányok készítették magukról, hanem a nem cigányok ábrázolták a cigányságot. Szuhay ezen a ponton mó-

Liszt Ferenc műve egy olyan megismerési szándékkal jött létre, hogy hiteles képet adjon a romákról. Azonban kísérlete ott látszik meghiúsulni, hogy művének eljárása nélkülözi azon tudományos metódusokat, melyek által az adott feltevések legitim ismeretté válhatnak. Liszt narratívája inkább általánosító ítéletet tartalmazó, sztereotipizáló stratégiaként jellemezhető, mert tudományos értelemben vett nem-ismeretek hozzák létre a romákról szóló diskurzust, így művében nem tesz mást, mint kulturális sztereotípiákat termel újra. Az efféle narratíva tehát azért nem tud hiteles képet adni a cigányságról, mert a narratíva ideológiailag, illetve sémáktól terhelt. Mindebből nem azt tudjuk meg, hogy valójában milyenek is a cigányok, hanem azt, hogy a XIX. század romantikájának polgári felfogása, irodalmi közvéleménye miként gondolkodott a cigányságról.

A romák megjelenítésének egy másik vonulatát képezi a modern társadalomtól teljesen elkülönült vagy marginális létezése.²³ Ezzel szemben pedig a XIX. században a civilizációt képviselő európai nemzetek tagjai fokozatosan elhatárolódtak a természeti közegetől. Mivel ebben az időszakban a cigányok nem voltak igazán identifikálhatók a nem-cigányok számára, az azonosítási aktus kényszerítetten történt meg.²⁴

don mutat rá az efféle ábrázolás problémájára. Amikor a cigányságot, (vagy bármilyen más csoportot) egy külső, nem cigány szempontból (vagy nem az adott csoport belső szempontjából ábrázolják), akkor a cigányságot nem a saját akaratából, nem a nekik tetsző élethelyzetben ábrázolják, hanem akaratuktól függetlenül válnak etnográfiai, szociológiai, stb. kutatások tárgyává, vagy valamilyen politikai cél eszközévé. Szuhay hangsúlyozza, hogy az efféle ábrázolás (legyen az irodalmi, fotográfiai vagy egyéb képzőművészeti ábrázolás) egy a cigányságon kívül álló kulturális világ rájuk kényszerített törekvése lesz. Ezen a ponton válik kérdésessé, hogy az adott alkotás (egy irodalmi mű, egy fotó, egy festmény) a szerzőről vagy az ábrázolt alanyról szól-e?

²³ Alain Lemon, „Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután,” *Replika*, 23-24. (1996): 243-260.

²⁴ Azonosításukat nehezítette, hogy a cigányok nem besorolhatók semmilyen hagyományos nemzeti, társadalmi, kategóriába, ezért hamarosan kívülállóknak tekintették őket. A cigányság azért jelenik meg Lisztnél kívülálló, a társadalomba beilleszkedni képtelen népként, mert nem rendelkezik a nemzethez tartozás objektív feltételeivel, mint például a kultúra, nyelv, közös történelem vagy vallás. Mivel „nem tudtak magyarázatot adni a cigányság etnikai jellegére, származására, nyelvére és vallására sem” (Erdős Zoltán. *„Mítoszok és sztereotípiák. A cigányság a német és a magyar közvéleményben”*. Romológia 1. 2-3: 45.) ezért az európai közvélemény kénytelen volt sajátos sztereotípiákat létrehozni annak érdekében, hogy a cigányságot társadalmilag besorolhassák. Az európaiak sokáig csak találgattak a cigányság származását illetően. A nomád életmódjuk, ruházatuk és különféle szokásaik alapján voltak feltevések, miszerint a cigányság eredete Afrikához vagy Belső-Ázsiához köthető. A származás kérdésén túlmenően problémát okozott a nyelv kérdése is, ugyanis a romák mindig saját nyelvüket alkalmazták egymás közt, s ez a nyelv az európaiak számára sokáig megfejthetetlennek bizonyult. További kérdést jelentett a cigányság vallásának azonosítása, ugyanis sokáig vallástalan, vagy furcsa keverékvallást követő népeknek tekintették őket. Vándorlásaik, illetve üldöztetések során keresztényeknek, görög vallásúaknak vallották

A XVIII. századtól egészen új megvilágításba került a nyugat-európaiak és a „másik” viszonya, ugyanis merevnek, kiüresedettnek, ridegnek és túlhajszoltnak tetsző európai kultúra ellenpontjaként jelenik meg a „nemes vadember” alakja. A szépirodalmi gondolkodásban előtérbe került az érdeklődés a tisztább, egyszerűbb, a civilizációtól még meg nem rontott világok kultúrái iránt, illetve a korábban tabuként számon tartott dolgok iránti vágyódás és átértékelődése. Az európai ember számára egyszerre vonzó lett az, ami korábban „a kicsapongó életmód és a túlfűtött bujaság, a gyerekes esztelenség és lustaság körébe tartozott, mert mindezt a kényelemmel és gyönyörökkel teli boldogságot, természetes ártatlanságként értékelték.”²⁵ Mindez a romantika egyik legnagyobb hatású előfutárának, Jean-Jacques Rousseau-nak is köszönhető, akinek művei nyomán a XIX. század romantikájában egy olyan idealisztikus felfogás élt tovább, amely a társadalom civilizált létformájával szemben inkább a falusi vagy természeti élet egyszerűségének, természetességének és eredetiségének primátusát hirdette.²⁶ Tulajdonképpen a XVIII-XIX. században kialakuló új társadalmi kényszer nyomása miatt a feltörekvő polgárság számára egyre távolabbinak, elérhetetlennek tűnt az egyszerű emberek életének boldogsága, illetve az érintetlen szabadság idillikus állapota, melyben felfogásuk szerint a szabadnak és fesztelennek vélt cigányok élnek, ezért a polgárság irigyelte őket idealizált természetességük miatt. Mivel a polgárság a cigányokhoz kötötte az idealisztikus természeti állapot megtestesülését, hamar Európa utolsó „nemes vadembereit” vélték felfedezni bennük. Ennek köszönhetően egyre népszerűbb toposzá váltak a cigányok a romantika irodalmában.²⁷ Az idegennek tetsző cigányság tehát egyszerre testesítette meg a különleges „másságot,” az egzotikumot és a társadalmi létformára képtelen vadember (*savage*) mítoszát. Ugyanakkor „természetük” alapján egyszerre vetítívászonként szolgáltak a polgárság legnagyobb vágya (szabadság, fesztelenség, stb.) számára, mert a cigányokat egy olyan szabad, társadalmon kívül létező természeti népként képzeltek el, akik függetlenek a társadalmi létezés kötelékeitől, s ezzel egy autentikusabb, harmonikusabb őállapotot valósíthatnak meg. Viszont éppen e jellemvonásuknak köszönhetően rekesztődtek ki a formálódó polgári társada-

magukat a romák, az európaiak pedig inkább pogányoknak vagy vallásnélkülieknek tekintették őket, mivel nem voltak vallási előjáróik, templomaik és a különböző vallási ünnepeket sem tartják meg.

²⁵ U.o. 67.

²⁶ Gerhard Baumgartner és Éva Kovács. „Roma und Sinti im Blickfeld der Aufklärung und der bürgerlichen Gesellschaft.” In: *Roma und Sinti, „Zigeuner – Darstellungen” der Moderne*, Szerk.: Gerhard Baumgartner und Tayfun Belgin (Krems: Kunsthalle Krems, 2007) 17.

²⁷ Baumgartner és Kovács, 17.

lomból.²⁸ Ebben a romantikus hagyományban az identifikáció nehézségéből adódóan ábrázolták „vad és szilaj, titokzatos és kiismerhetetlen, szabadságszerető, ám a társadalomra veszélyes, kóborló” alakként a cigányt. Egzotikus, vad emberekként ábrázolták őket, mivel nem ismerték a normarendszerüket. Így „az egzotikum mellett egy archaikus kultúra hordozóit is látták bennük.”²⁹ A cigányságnak éppen ez a „természetközeli primitívsége” inspirálta például az orosz szépirodalom nagyjait, mint Puskit, Dosztojevszkijt, Tolsztojt, stb., akik a cigányokról olyan történeteket és verseket írtak, melyek a társadalmi lét kötöttségeitől mentes „szabadság” motívumai körül forogtak.³⁰ Tehát Liszt és a XIX. századi európai polgárok szemében a cigányság a vadságnak egy olyan magasztos állapotát képviselte, amely a prehisztorikus „primitív hordákra” volt jellemző. Ennek köszönhetően a cigányság efféle ábrázolása kifejezetten anakronisztikussá válik.

2. Szövegrészlet:

Tekintély, törvény, szabály, parancs, elv, ígérettartás, kötelesség reá nézve türhetetlen fogalmak és dolgok. (...) Leráztak magukról minden erkölcsi nyűgöt, minden társadalmi függést, minden belső köteléket, hogy annál jobban követhessék az érzés villanyos szikráját. Érezni: létök foglalátja, érezni akarnak bármi áron.³¹

Elemzés:

E passzusban továbbra is tetten érhető azon szintaktikai mozzanat működése, mely megmutatja számunkra, hogy a modernitás gondolkodási stratégiájára jellemző a bipolaritás: a „Mi” és az „Ők” különbségére épülő eljárás. Maga Liszt is benne áll abban a kizáró, bináris rendszerben, melyben a fenti értékek, motivációk elkülönбöződnek, ugyanis ebben a rendszerben nem lehetséges az, hogy romának és nem-romának azonos értékei, motivációi legyenek.

²⁸ U.o. 18.

²⁹ Szuhay Péter, „Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai,” *Beszélő* 7 (2002. július- augusztus): 98.

³⁰ Lemon, 243-260.

³¹ Liszt Ferenc. *A cigányokról és a Czigányzenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004, 50-52.

A narratíva a cigányokat a modern nemzeti társadalmon kívüliekként ábrázolja, marginális pozíciójukat azzal az állítólagos velük született hajlammal próbálja igazolni, hogy minduntalan fellázadnak a társadalmi kötöttségek ellen.³² Mindehhez társul egy etatista, jobban mondva inkább a bürokrácia szempontjából történő megítélés is, amely a cigányságot szabályozhatatlan, deviáns népséggént látja.³³ Ez a megjelenítési mód szembe állítja a cigányokat a társadalommal és a civilizációval, s úgy mutatja be őket, mint független, társadalmon kívüli, önszerveződésre és társas intézmények létrehozására képtelen embereket.³⁴ Mindez nem is oly meglepő, hiszen történelmileg igazolható, hogy a helyhez kötött földművelő és városi társadalmak számára valóban komoly kihívást jelentett a cigányság nomád életmódjának szabályozása. Innen nézve indokoltan rekesztődik ki a cigányság a helyhez és nyelvhez kötött történelmi közösséggént definiált nemzet fogalmából.³⁵

Az európai polgárság cigányságról való gondolkodására nagymértékben hatást gyakorolt az etnocentrizmus kultúrafelfogása. Az, hogy a cigányságot túlnyomórészt egy alacsonyabb rendű, vad, természetközeli népként gondolták el, az etnocentrizmus belső logikájából adódó ellentétben alapszik. Maga az etnocentrizmus egy kizáró, énközpontú gondolkodási rendszer, mely során az európaiak saját életformájukat tekintik abszolút normaként, s mindaz, ami ehhez képest egy idegen létformaként jelent meg számukra, azt egy alacsonyabb rendű életforma kategóriájába sorolták be. Az egyik oldalról tehát jelen van minden érték, ami az európai civilizált ember kultúrájának sajátja, s ezzel helyezkedik szembe minden, ami természetinek, vadnak, ösztönösnek, tehát kultúrán kívüliként tekinthető. Ebből az ellentétes eljárásból adódóan határozták meg egyrészt saját, illetve a „másik” identitását is. Mindaz, amit az európaiak a cigányságról elgondoltak, tökéletesen szembelyezkedett mindazzal, ahogyan az európaiak önmagukat látták.

A XIX. század idején az etnocentrikus felfogásnak egy igen érdekes hozományaként a cigányság átértelmezése történt meg. Az urbanizáció eredményeként kialakuló, a polgári léttel együtt járó tilalmak által Európa civilizált lakossága egyre jobban eltávolodik a természettől, a „természetes ösztöni megnyilvánulásaiktól, minek eredményeként az ember biológiai-anyagi-testi életmegnyilvánulásai a hallgatás és az elfojtás vilá-

³² Uo.

³³ Veres András. *Cigányok az irodalomban. In: Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből* (Budapest: IFA-OM-ELTE, 2001), 277.

³⁴ Lemon, 243-260.

³⁵ Veres, 277-278.

gába szorultak.”³⁶ A cigányság átértelmezése főként annak köszönhető, hogy az urbanizációs folyamatok során az európai polgárság fokozatosan elveszti kapcsolatát a természettel, illetve a természettel való összhangot, aminek következményeként a polgárság ráébred értékét vesztett, tragikus helyzetére. A cigányság azért válhatott az európai polgárság magasabb rétegei számára tudatalatti vágyaik megtestesítőjévé, mert míg a polgárság a földi élvezetek megzabolásának, az önmegettartoztatásnak és a bőjtnek terhét viselte, a cigányságban a paradicsomi állapot letéteményeseit látta, akik a földi élvezeteket és a világi örömeket nem tagadják meg önmaguktól. A „szabadság, a gyermeki gondtalanság elvesztése intellektuális lázadást idézett elő a polgárság körében az általánosan fennálló társadalmi normákkal szemben.”³⁷ A polgárság ellenállása a jelenkor állapotától való radikális elfordulásában manifesztálódott, hiszen a jelen állapota értékvesztett állapotként jelent meg az ember őseredeti létformájának relációjában. Azonban Veres András rámutat arra, hogy a romantikus irodalom többek között épp ezen negatív előjelű értékeléseket megfordítva egyenesen az autonómia és az ellenállás megtestesítőit látta a cigányokban,³⁸ akik a fennálló társadalmi normákkal szemben saját szokásaikat, törvényeiket követik, ami egyfajta ellenállásként hat az adott társadalmi konvenciókkal, illetve politikai rendszerrel szemben. Urs Bitterli ezen szellemi magatartás megnevezéséhez Arnold Toynbee „archaizmus”, illetve „futurizmus” terminusait kölcsönzi. E fogalmak azon szándék kifejeződését jelölik, melynek célja, hogy az ember kimeneküljön a romlott, csalódást okozó kultúrából a civilizáció vagy kultúra világában gondjaitól és terhétől mentes álom- és fantáziavilág területére.³⁹ Az ilyen függetlenségnek köszönhetően a cigány alakja nagyon izgalmas, vonzó és rokonszenves figurává válik a romantikus irodalom és az általános polgári felfogás számára.

Urs Bitterli leszögezi, hogy az etnocentrikus elgondolás végső soron a „kultúra és a természet tudományos megfontolásokkal semmiképpen alá nem támasztott elválasztáshoz járult hozzá.”⁴⁰ A henyélő, társadalmi létformára képtelen, viszont a természettel összhangban élő cigányság XIX. századi elgondolása az efféle etnocentrikus elgondolásból indul ki. Liszt is olyan nem-tudományos ismeretekre, sztereotípiákra ala-

³⁶ Klaniczay Gábor, *A civilizáció peremén: Kultúrtörténeti tanulmányok* (Budapest: Magvető, 1990), 61.

³⁷ Urs Bitterli: „Vadak” és „civilizáltak”: Az európai - tengerentúli érintkezés szellem és kultúrtörténete (Budapest: Gondolat, 1982) 304.

³⁸ Veres, 279.

³⁹ Bitterli, 489-490.

⁴⁰ U.o. 105.o

pozsa organikus teóriáit, mint a „néplélek” vagy a „nemzetkarakterológia”. A „cigány néplélekből” fakadó szabadságból és természetközelségből kiindulva a cigánysághoz nem a racionalitást rendeli, hanem az emocionalitást, az érzelmek dominanciáját, ugyanis az „értés” a civilizált társadalmi léthez szükséges kompetencia, ellentétben az „érzés” képességével, mely a természeti létben és a művészetekben, s legfőként a zenében játszik kulcsszerepet. Ezt az elképzelést kitűnően példázza az Alain Lemon cikkében olvasható részlet, miszerint a cigányok számára a kottaolvasás kompetenciája fölöslegesnek tűnik, mivel a cigányok természetükből adódóan kiválóan értenek a zenéléshez⁴¹ Így a romák önkifejezési lehetősége nem a bonyolult nyelvi absztrakcióban rejlik, hanem valami egészen másban, a zenében. Mivel a zene az érzelmek legfőbb kifejező eszköze, ezért a cigányság léteesszenciája nem a kötött társadalmiságban és az absztrakcióban rejlik, mely akadályozza a művészi szabadságot és a virtuozitást, hanem a művészet autonóm birodalmában, a zenében. Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy a romantikában egy paradox folyamat által lesz a cigányság az őseredeti állapot vonzó reprezentánsa, ugyanis az ábrázolásukban jelenlévő negatív, pejoratív jelzők mögött gyakran a polgárság látens vágyai húzódnak meg.

3. Szövegrészlet:

(...) minő forma lett volna alkalmasabb a zenénél egy olyan nép könyvének, mely elveti magától a nemzetiség egész anyagi oldalát, dogmát, kultust, törvényt, földet, családot és mindennemű tulajdont, csak hogy a szellemi oldalt megőrizze, százados és kiirthatatlan ösztöneit, kicsapongó szenvedélyeit (...) Noha a cigányok elvetették a jellem mindazon nyomait, melyek által a más fajok egymáshoz hasonlítanak, mindazáltal előkelő, csodás életképességgel megáldott népet alkotnak, mivel bebizonyították, hogy nekik is van szükségük a maguk könyvére, (...) dalolniok kellett beszéd helyett!⁴²

Elemzés:

Liszt műve az európai politikatörténet azon időszakában jelent meg, amikor a modern nemzetállamok, nemzetek kialakultak. A 19. század idején Európa modern államai

⁴¹ Lemon, Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején, Replika 23-24. (1996), 201-272

⁴² Liszt Ferenc. *A cigányokról és a Czigányzenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004, 15-16.

nemzeti öntudatuk megerősítése céljából a történetírással a tagolatlan múlt mítoszainak, legendáinak felelevenítésére és rögzítésére törekedtek, hogy ezzel saját nemzeti gyökereiket, identitásukat megkonstruálják maguknak. Gyáni Gábor szerint a XIX. századi történetírás hivatása az, hogy megteremtse az olvasóban a folytonosság, a teljesség, a lezártág és az ősiség képzetét, mely feltétele és eredménye is a nemzeti történetkép létrehozásának.⁴³ Ezen túlmenően a történetírás olyan reprezentációs gyakorlatként is felfogható, ami kiválóan alkalmas arra, hogy létrehozza a „törvénytisztelő polgárt” azzal, hogy az olvasót belehelyezi egy, a társadalmi horizontját meghatározó erkölcsi világrendbe. Az efféle moralizálás identitással ruházza fel az olvasót azáltal, hogy az olvasó a civilizált társadalom tagjaként szembehelyezkedhet a természeti életmód káoszával.⁴⁴ Gyáni szerint a posztmodern értelmezésének tükrében történelem/történetiség alatt a „világ egészének olyan időbeli, az időben előrehaladó mozgását” érthetjük, ami a jelen felé tart. Minden ilyen történetkép egy nemzeti kollektíva egyedi útjának történetét dolgozza fel, amely végül a jelenbe torkollik. Célját, értelmét a strukturált történelmi folyamat időbeliségében határozhatjuk meg. Hozzáteszi, hogy a történetírás tudományosságának alapját képezi a temporalitás, vagyis az időbeli változás megragadása. Ily módon megállapíthatjuk, hogy európai nemzetek történeti emlékezete szorosan kapcsolódik a temporalitáshoz, ugyanis időfelfogásuk lineáris jellegű, mivel történelmi narratívájukban kauzális összefüggést, egymásutániségot feltételez. A másik fontos tényező pedig a megismerés gyakorlati módszereinek megléte.⁴⁵

Az európaiak öntudatukat tehát az írott történelmi feljegyzéseikből merítik, azonban a cigányok történelmi emlékezete más jelleggel bír. A cigányság eddig olyan alsóbbrendű (*subaltern*), nem racionális népként jelenik meg a narratívában, mely képtelen a magasabb szintű absztrakcióra (mint például a beszéd, írás, olvasás), ennél fogva nem rendelkezik olyan írásban rögzített történelmi emlékekkel, mint amilyenekből Európa modern nemzetei táplálják saját nemzeti öntudatukat. Továbbá a cigányság történetiségében a kauzális viszonyok nem tisztázottak, ezáltal a cigányság önreprezentációjából kivonódik egy fontos elem, a temporalitás. Erre mutat rá Elaine Lemon *Forró Vér és Fekete Gyöngy* című tanulmányában Katie Trumpenerre hivatkozva, mikor

⁴³ Gyáni Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése* (Napvilág: Budapest, 2000), 33.

⁴⁴ Gyáni, 32.

⁴⁵ Uo., 12.

a cigányokat egy, az állam kötöttségeitől mentes, történelem nélküli népként határozza meg a nyugat-európai irodalmi hagyományban.⁴⁶

A cigányok/romák öntudatának, történeti emlékezetének alapját tehát nem a racionalitáson nyugvó absztrakció, hanem az emocionalitás egyik legfontosabb erőtere, a zene képezi. Érdekes lehet számunkra az, hogy míg a romantika zsenikultusza szerint a zenei teljesítmény az individuum génuszából ered, addig a cigányok zenei teljesítménye valójában egy hiányból fakadó kényszerként jelentkezik a műben. A hiány pedig a társadalmisághoz, a történetiséghez szükséges absztrakcióban fedezhető fel, ami az írásbeliség és a megfelelő fogalmi készlet hiányát sugallja. Ez a hiányosság egyben magyarázatot ad arra is, hogy a romák/cigányok miért nem rendelkeznek az európaiakhoz hasonló, írásban rögzített történelmi feljegyzésekkel. A narratíva fényében a cigányok kollektívájának ezen hiányossága az ősi, primitív természeti népekhez válik hasonlatossá, akik nem írásbeliségen alapuló, hanem alapvetően orális kultúrával rendelkeznek. Liszt korszellemének felfogása szerint a dal, a zene az egyetlen olyan csatorna, melyen keresztül a cigány nép közvetlenül kifejezheti, artikulálhatja érzelmeit, így a cigányság zenei eposzából derülhet ki, hogy mit gondol el a maga számára történeti tapasztalatnak, hogyan gondolkodik az elmúlt időkről és az aktuális jelenről.⁴⁷

4. Szövegrészlet:

(...) kell, hogy szive valamely zugában némely magas tulajdonokat rejtсен, miután fogékony lévén az eszményítésre, maga magát eszményítette, mivel dalai és költeményei vannak, s emezek együvégyűjtve, csaknem egy új nemű epopéát képezhetnek.⁴⁸

Elemzés:

Az eddigiek alapján megállapítható, hogy Liszt szerint a cigányság egy olyan tegnap és holnap nélküli, a jelennek élő nép, mely nem ismeri a múltját, s így nyilván az is kérdé-

⁴⁶ Lemon, *Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején*, Replika 23-24. (1996), 201-272

⁴⁷ Beck Zoltán, „A romológia diskurzusáról,” *Romológia*, 1 (2013): 43-51.

⁴⁸ Liszt Ferenc. *A cigányokról és a Cigányzenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004, 7-8.

sessé válik, hogy a jövője milyen irányba halad. A cigányság olyan civilizálatlan, történelem nélküli népként van jelen Európa népei között, akik hiányt szenvednek a törvényekben, társadalmi intézményekben, történelmi és egyéb írásos feljegyzésekben. Az írásbeliséghez, a történetiséghez szükséges kompetenciák hiányát tekintve nem képes a magasabb rendű önkifejezésre (költészet, dráma, stb.), mely egy nemzeti eposz, epopeia létrehozásához szükséges, s ami egy alakulóban lévő nemzeti identitás meghatározó eleme lehet. Azonban Liszt feltételezi, hogy a cigányság is igényt tart egy nemzeti eposz létrehozására, ezért egy egészen újszerű epopeia létrehozásának lehetőségét látja abban, ha a cigányság a zenében, egyfajta zenei ciklus formájában alkotná meg (nemzeti) eposzát. Ezt támasztja alá a következő gondolata is: „midőn napja megjő és énekelni akar, saját magának saját költészetéről, neki erre más módot kell keresni, mint a beszéd!”⁴⁹

Liszt a továbbiakban úgy érvel, hogy a cigányság természetéből adódóan képtelen úgy kifejezni magát, ahogy az egy történelmi vagy irodalmi alkotás esetében elvárható volna, mivel a cigányság a szükséges kompetenciák hiányában nem tudja megfelelő fogalmisággal tényszerűen és formák alkalmazásával kifejezni legbensőbb gondolatait, benyomásait.⁵⁰ Ebből kiindulva gondolja Liszt, hogy a zene lehet egyedül az a csatorna mely az érzelmeinek, benyomásainak közvetlen kifejezésére alkalmas. Helyenként úgy látszik, hogy Liszt szerint a cigányság egyedül a saját szenvedélyeinek, ösztöneinek tematizálására képes, s így képtelenek magyarázatot adni saját eredetükről, múltjukról, történelmi valóságukról. Éppen ezért a nemzeti identitás meghatározó alkotóelemét, a nemzeti epopeiát csak a zenén keresztül hozhatja létre a cigányság.⁵¹ Liszt szerint tehát a cigány nemzeti identitás a zenében gyökerezik s nem a hagyományban, történelemben, irodalomban vagy a képzőművészetekben, mivel a cigányság nyelve a zene, melyen keresztül egyedül képes önmagáról hangot adni, önmagát kifejezni. Ahogyan arról már korábban szó esett, az elbeszélés fényében a zene azért lesz kifejezetten fontos, mert a cigányság értelmi kompetenciájának hiányát hivatott pótolni a cigányság zeneiségre való hajlama. A zene tanítja meg arra a cigányságot, amire természetéből adódó-

⁴⁹ Liszt 2004, 8.

⁵⁰ Liszt utalást tesz arra, hogy akad néhány cigány ballada és románc, azonban a cigány nyelvű dalok és versek kezdetlegességük és kiforratlanságuk miatt nem tekinthetők művészeti produktumnak. (Liszt 2004, 10)

⁵¹ „Egy zene-epopeia is lehet hát biblia, valamely nép könyve, ha olyan mély forrást képez, melyből a nép saját öntudatát meríti; ha azon élő és egyéni gondolatból ered, mely egy nemzet tagjait tudtukon kívül jellemzi.” (Liszt 2004, 8)

an képtelen, vagyis a „hangmenetre, rímekre, hullámzatokra, dalra, szó- és beszédre.”⁵² Mindezzel pedig „némi belső világosság arany sugarát fejt ki saját magából.”⁵³

Az eposzról szóló fejtegetései során Liszt Ferenc Hegel feltevéseit veszi alapul a nemzeti öntudat forrását illetően. Ennek alapján állítja azt, hogy az eposz szó alatt nem a szokások és egyéb sajátosságok leírását, hanem a régiek tankölteményeit és mondáit kell értenünk.⁵⁴ Az európai népek az ilyen epikai művekből merítik nemzeti öntudatukat, s egyúttal ez határozza meg nemzeti identitásukat is, ugyanis többek között az adott nép közös történelme teremti meg a közösség számára az összetartozás élményét.⁵⁵ Liszt viszont értekezése során rámutat arra, hogy a saját kezűleg írott történelmi feljegyzések hiányában a romák számára nem áll rendelkezésre egy olyan történelmi emlékezet, mely alapját szolgáltatná egy nemzeti eposz létrehozásának.

A dolgozat záró szakaszában azt szeretném majd bemutatni, hogy körülbelül három évtizeddel Liszt könyvének 1859-es megjelenése után következik be Magyarországon a cigányság részéről a nemzeti öntudatra ébredés mozzanata, melynek során kísérletet történik, hogy egy nemzeti eposz által a cigány nép létrehozza a nemzeti öntudat alapját képező nemzeti eposzát. Feltevésem szerint a cigányság részéről ez lenne az első reflektív aktus, mikor kísérletet tesz arra, hogy önmagát szemlélje a múltban, mégpedig azzal, hogy elmeséli saját történetét, magyarázatot ad származására, tudatosítja és definiálja önmagát. Ezzel az aktussal kívánják megteremteni a cigány közösség összetartozásának alapját, ami egyúttal a kulturális progresszivitás záloga is lehet.

LISZT REPREZENTÁCIÓS STRATÉGIÁJA

Ahogy a kanonikus szövegek esetében, úgy Liszt Ferenc cigánykönyvét is felül nem vizsgált, különböző öntudatlanul működő oppozíciók („mi” és „ők”) és reprezentációs stratégiák formálják. E stratégiák által az értelmezés tárgya jelen esetben a cigányság, kiszorul a diskurzusból és létrejön egyfajta marginalizációs folyamat. Mivel Liszt művében a

⁵²Liszt 2004, 10.

⁵³Uo.

⁵⁴„Bizonyos számú tények elbeszélése, bizonyos számú helyzetek, szokások és tárgyak leírása, melyek valamely kor sajátjai, magában még nem Epos. (...) Hegel az Epos (...) elnevezés alá az emlékiratokat sorozza, aztán a régiek tankölteményeit és jeles mondáikat, a világ származásáról szóló tanokat, stb.” (Liszt 2004, 11-12)

⁵⁵„(...) epikai mű a *Saga*, mely egy nép bibliája, s minden nagy és hatalmas nemzetnek van hasonló, igazán nemzeti könyve, melyben ki van fejezve a mit geniusza alkotott.” (Liszt 2004, 13)

cigányság leírása bizonyos ideológiai és diszkurzív stratégiákon átszűrve valósul meg, Liszt valójában nem tesz egyebet, mint újra megjeleníti a „metaforikus” és „literalizált”, tehát képzelt cigány karakterét.

Ahogy általában a másság ideológiai konstrukcióját, úgy a Liszt által megvalósuló diszkurzív stratégiát is a rögzítettség⁵⁶ fogalmától való függés jellemzi. A Liszt által létrehozott romákról szóló diskurzusban a rögzítettség a kulturális, történelmi és faji különbség jeleit hordozza, ezáltal rögzítettként, jól tudottként jelennek meg a romákról szóló információk. Ezáltal jönnek létre a valóság megrekedt, rögzített formái, a valóság hamis ábrázolásai, vagyis a pozitív vagy negatív előjelű sztereotípiák.

A posztkolonialitás teoretikusa, Homi K. Bhabha szerint a sztereotípia két szempontból fontos. A sztereotípiák kialakítása és felhalmozása valamiféle imázsteremtő aktus, melynek köszönhetően bizonyos politikai vagy hatalmi szempontok alapján jól kidolgozható lesz egy kultúra képe. Fontos azonban megállapítani, hogy Bhabha szerint ennek az imázsnek semmi köze nincs a valódi objektumhoz. Ez alapján a literalizált cigány képének sincs köze a cigánysághoz, ugyanis Liszt cigányságról alkotott organikus teóriái egy absztrakt valóságra irányulnak. Nagyjából hasonló módon alakította ki a Nyugat a Keletről egy romantikus szemléleten alapuló, mögöttes valóság képét, melyet a Kelet feletti autoritás fenntartásáért hozott létre.

Ez által válik érthetővé a másik fontos mozzanat, mely szerint a sztereotípia alkalmazása megkívánja, hogy értelmezésünk tárgyát megváltoztassuk, vagyis hogy a vizsgálódásunk objektumát olyan fogalmi keretek közé szorítsuk, melyek nem felelnek meg a valóságnak. Elképzelésem szerint a sztereotípiában jelenlévő fontos folyamat az ambivalencia, a képzelet és a valóság konfliktusából adódik. Liszt műve bővelkedik a kulturális sztereotípiákban, melyek együttesen konstruálják a literalizált cigány képét. Az ellentmondás azáltal lép életbe, hogy a valóságban nem találkozhatunk a képzeletbeli cigánnyal, s hogy a literalizált cigány karakterének jellemzői nem vonatkoztathatók a cigányság kollektívájára. A sztereotípiákban jelenlévő ellentmondás biztosítja a sztereotípiák ismétlődésének és átörökítésének lehetőségét a változó történelmi és kulturális metszéspontokban, ennek köszönhetően élnek napjainkban is a Liszt által felvetett sztereotípiák a cigánysággal kapcsolatban.

⁵⁶ Homi K. Bhabha, „A Másik kérdése: Sztereotípia, diszkrimináció és kolonializmus diskurzusa.” In.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig – Szöveggyűjtemény.* Szerk.: Bókay Antal-Vilcsék Béla-Szamosi Gertrúd-Sári László (Budapest: Osiris, 2002), 630-637.

Liszt narratívájában tehát erősen jelen van egy bináris oppozíció, melynek köszönhetően az európai és a cigány kultúra értékei kerülnek egymással szembe. Mivel az elbeszélés nem a roma, hanem egy nem-roma szempontból történik, így a romákról egy külső perspektívából kaphatunk képet, következésképp a romákról szóló diskurzus egyoldalúvá, kizárólagossá válik. Ennek ellenére megállapíthatjuk, hogy Lisztet nem érheti támadás, sem rosszindulatú megjegyzés, hisz valójában – talán tudattalanul, de elbeszélése egy olyan formát ölt magára, mely szándéka szerint korszellemének igényét kívánta kielégíteni, azzal, hogy egy akkoriban ismeretlen nép, a cigányság identifikációjára törekedett. Így valójában csak egy romantikus, fiktív eredetmitológiát hozott létre a cigányságról. Ugyanakkor be kell látnunk, hogy Liszttől valójában távol áll mindenfajta társadalmi, vallási, nemzeti és etnikai diszkrimináció, ugyanis Liszt egy nyitott, európai szellem, egy igazi romantikus művész, akinek szemében a romák a megzabolázhatatlan szabadságot testesítik meg. A romák iránti empatikus beállítódását mi sem példázza jobban annál, hogy félig franciának, félig cigánynak, illetve a Magyar Királyság elsőszámú cigányának vallotta magát.⁵⁷

NEMZETI IDENTITÁSKONSTRUKCIÓS IRODALMI KÍSÉRLETEK A ROMÁK RÉSZÉRŐL A XX. SZÁZADOT MEGELŐZŐ IDŐSZAKOKBAN MAGYARORSZÁGON

A fenti fejezetek jó rálátást adnak a cigányság korabeli megítélésére, arra, hogy miként gondolkodhattak a XIX. század idején a cigányságról, és hogy milyen módon reprezentálták őket. Ez a fejezet azonban azt teszi láthatóvá, hogy Magyarországon a XIX. század második felében a cigányság külső (nem cigányok által történő) ábrázolása mellett a cigányábrázolás egy új dimenziója lép életbe olyan roma értelmiségiek színrelépésével, akik irodalmi, nyelvészeti, filológiai és egyéb kulturális kísérleteikkel nemcsak a magyarországi roma irodalom, hanem a cigányságról szóló narratíva belső szempontból történő megfogalmazásának alapjait helyezték le. Feltételezhető, hogy ezen túlmenően tevékenységükkel igyekeztek egy nemzeti identitást kialakítani.

A cigány irodalom fogalmának meghatározásához jelen munka Beck Zoltán értekezésére⁵⁸ támaszkodik. Beck több szempontot is felkínál a fogalom definiálásához, jelen írás mégis főként a „szerzői dominanciára” helyezi a hangsúlyt. E munka azokat a 20. század előtti alkotásokat tekinti fontosnak, melyek nemcsak valamely cigány nyelven

⁵⁷ Hamburger Klára, „Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása,” *Muzsika* 43. 12. (2000 december). <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/236.html> (Letöltés ideje: 2017. 01.03.)

⁵⁸ Beck Zoltán, *A lehetséges roma irodalom*. (Pécs: PTE-BTK Neveléstudományi Intézet Romológia és Nevelésszociológiai Tanszék, 2003), 19.

íródtak, hanem szerzőik is cigány származásúak. Rajko Djuric⁵⁹ szerint a közép-kelet európai roma írásbeliség és irodalom megjelenése szorosan összefonódik a romák kulturális, művészeti és politikai szerveződésével. Ez a magyarországi folyamatokra különösen jellemző, ugyanis amint látható, a roma irodalom/írásbeliség megjelenése egyúttal egy olyan kulturális intenciót is magába foglal, ami a cigányság kulturális felzárkózását hívatott előmozdítani a többi európai néphez. A roma irodalom fejlődéstörténeti ívének bemutatásához azt a pillanatot kell megragadnunk, mikor az oralitást az írásbeliség váltja fel. A szakirodalmak nem tesznek említést a XIX. század második felénél korábbi irodalmi kezdeményezésekről, ezért a nyomtatott alapú cigány irodalom kezdeteinek kutatását innen kezdhethetjük meg. Az ezt megelőző időszakokban – néhány korai szótárszerkesztői teljesítménytől eltekintve – a cigányság az írás nélküli, szóbeliségen alapuló kultúrát tudhatott magáénak. Mivel „az irodalom keletkezésének első és legelemibb feltétele az írás,”⁶⁰ így a cigányság kulturális/irodalmi fejlődésében csak az 1850-es években következik be a fordulat, amikor az emlékezetet felváltja a betű, a szóbeliséget az írásbeliség. A tényleges magyarországi roma irodalom kezdeteit ebben az időszakban helyezhetjük el.

A felhozott példák által tehát világossá válik továbbá az is, hogy a XX. századot megelőző időszakokban voltak Magyarországon cigány szerzők részéről kulturális, irodalmi kezdeményezések, melyek olyan intenció mentén alakultak ki, minek célja egy nemzeti identitás megkonstruálása volt.

A XIX. század közepére egész Európában gyorsan megnőtt a nemzeti gondolat presztízse, aminek következtében Európa szerte egyre nagyobb teret hódított a nemzeti önazonosítás aktusa.⁶¹ Meglátásom szerint a cigányság önábrázolása szorosan összefügg a roma nacionalizmus gondolatának alapjaival is, ugyanis valószínűnek látszik, hogy a soron következő szótárszerkesztők, irodalmárok a XIX. század idején kibontakozó nemzetiesedési hullám befolyásoltsága alatt lehettek, ugyanis a korszakban hódító filológiai-szótári és irodalmi forradalom egyik fő célja a nemzeti identitás megteremtése volt.

Gyanítható, hogy cigányság „nemzeti tudatra” való ébredésének kezdetleges jelenségét a többi néphez, nemzethez való felzárkózás inspirálhatta, mely végső soron a cigány nép etnikai szerveződésének formaváltását tette szükségsszerűvé. A civilizálódás

⁵⁹ Rajko Djuric, „A romani irodalom,” *Iskolakultúra* 12 (1998): 22.

⁶⁰ Thienemann Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Pécs: Danubia, 1931), 48.

⁶¹ Benedict Anderson, *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről* (Budapest: L'Harmattan), 79.

eszményének követése jelenti ezt az egyetlen utat, amely egy új létezési keretet biztosíthat a cigányság számára Európa nemzetei között. Klaniczay Gábor *A civilizáció peremén* című tizenkét kultúrtörténeti tanulmányból álló kötetében Európa középkori és kora újkori civilizálódási folyamatát vizsgálva megállapítja, hogy minden civilizációs folyamat előmozdításához szükséges, hogy az adott nép mérsékelje és megzabolázza ösztönösségét a fokozódó önuralom által. A durvaság, az ösztönlét, stb. fékezésével a finomabb, szellemi képességek fejlesztése által lehetséges csak, hogy egy vad, természeti, vándorló népből egy civilizált, értékteremtő nép lehessen.⁶² Európa civilizálódási folyamata jól mutathatja a cigányság számára szükséges lépéseket ahhoz, hogy egy új társadalmi integrációs formát vehessen fel. Lényegében e civilizációs/nemzetiesedési folyamat megalapozását tette meg Nagyidai és a többi szótárszerkesztő az írásbeliség művelésével, irodalmi művek fordításával és létrehozásával, illetve a saját nyelv gondozásával és új fogalmi készlet létrehozásával. Mindezzel egy olyan történeti emlékezet megalapozására törekedtek, melyben saját történelmi, nemzeti gyökereik fejlődésnek indulhatnak. Ennek eredményeképpen alakulhat ki saját nemzeti öntudatuk,⁶³ mely abban játszik kulcsfontosságú szerepet, hogy képesek legyenek egy önálló narratívát létrehozni, megszólalni a róluk szóló diskurzusokban, hogy hitelesen reprezentálhassák önmagukat.

A következő szótárszerkesztők jól látták a nyelv szerepének fontosságát, ugyanis egy nemzeti identitás vagy nemzeti tudat többek között a saját nyelv kialakításával jöhet létre, mivel a nyelv által lehetséges egy olyan közösségi tudat, aminek köszönhetően

⁶² Klaniczay Gábor, *A civilizáció peremén: Kultúrtörténeti tanulmányok* (Budapest: Magvető, 1990), 68.

⁶³ A cigányság nemzeti öntudatra való ébredését illetően meg kell jegyeznünk egy érdekes tényt, miszerint a cigányság nemzetépítő retorikájának kialakulása nem egy teljesen önálló, organikus folyamat, hanem egy külső, nem-cigány részről érkező indíttatás eredményeként is felfogható. A cigány nemzeti narratíva kialakításának háttérében fontos szerepet töltött be a Habsburg-udvar uralkodója, Habsburg-Lotaringiai József Károly Lajos főherceg (1833-1905), aki a cigány nyelv és folklór jó ismerőjeként több alkalommal tett kísérletet a magyarországi cigányok letelepítésére a munkavállalás és oktatás lehetőségeinek megteremtése mellett. József főherceg célja nem lehetett más, mint a romák társadalmi integrálásához szükséges kulturális feltételek megteremtése éppen a roma nyelv rendszerének leírásával, a cigány származású szerzők támogatásával, illetve az általuk létrehozott irodalmi alkotások széleskörű megismertetésével. A politikai hatalom részéről ez egy olyan imázsteremtő aktusként is értelmezhető, melynek célja a cigányság feletti autoritás megszervezése is lehet, ugyanis a zárt, vándorló életmódot folytató cigányság sok esetben a társadalmi feszültségek alanya volt. Viszont a vándorlással szakító, nyelvészetet és irodalmat, kultúrát művelő cigány képeinek kialakítása és a köztudatban való népszerűsítése olyan problémákban, kérdésekben nyújthat segítséget, mint például a származás kérdése, a cigány nyelv ismeretlensége, vagy az azonosítás nehézsége, de szolgálhatta a társadalmi integráció és letelepítés ügyét is.

egy nép megkülönböztetheti magát a másiktól.⁶⁴ A nyomtatott cigány szótárak létrehozásával minden adottá vált egy nyelvi közösségen alapuló roma nemzeti tudat alapjainak lerakásához. Benedict Anderson jól szemlélteti a folyamatot, mely során a nyomtatott nyelvek létrejöttével megalapozhatóvá válik a nemzeti egységtudat egy nép körében. A sztenderdizált nyelv lehetővé teszi, hogy egy nép – jelen esetben a cigányság – tagjai megérthessék egymást. A nyelv által vesznek egymásról tudomást a saját nyelvi mezőjükbe tartozó emberek sokaságáról. Maga a nyomtatott forma egy újfajta állandóságot kölcsönzött a nyelvnek, ami a nemzet egyik fontos eszméjének, a régiség, ősiség képzetének kialakulását tette lehetővé.⁶⁵ Tehát a roma nemzeti ideológia egyik legfontosabb legitimációs eszköze a nyelv lesz, ugyanis a nemzetté válás folyamatában elengedhetetlen „össz nemzeti kommunikációs eszköz kidolgozása.”⁶⁶ A cigányság esetében is a nyelv az, melynek közvetítésével előkészíthető a narratíva, mely lehetővé teszi a nemzeti öntudat olyan fontos komponenseinek kialakulását, mint nemzeti történelem, mítosz, irodalom.

Itt fontos megjegyezni, hogy a cigányság esetében csak egy kulturális alapú nemzetesedésről beszélhetünk, ugyanis a cigányság diaszpórikus elhelyezkedése igen problematikussá teszi jól elhatárolható területhez kötött politikai nemzet kialakítását. Ennek eredményeként a cigányság esetében csak egy kulturális teljesítményekre épülő nemzetet gondolhatunk el.

Binder Mátyás rámutat arra, hogy a cigány közösségek mindig valamilyen 'idegen többség' által uralt közegben élnek, s ehhez a többséghez való viszonyulásból adódik a tény, hogy a cigány identitástudat a letelepedett népektől átvett kulturális vonásokon nyugszik.⁶⁷ A magyarországi roma nemzetépítő törekvések nagyon szoros kapcsolatot mutatnak a Közép-Kelet Európára jellemző kulturális nemzet modelljével. Binder Niederhauser Emilre hivatkozik, amikor a nemzetté válás két szakaszát tárgyalja. Mivel a területhez, államisághoz kötött politikai nemzet a cigányság esetében nem járható út, így csak a kulturális nemzet alternatívája által kínált modell bizonyult követendőnek. A nemzetté válás kulturális szakaszában a nemzetébredtő elit legfontosabb feladataiként jelenik meg a nemzeti nyelv és a történelem megteremtése. A nemzeti nyelven íródott irodalom, nemzeti eposzok, himnuszok, zene és színjátszás lesznek a

⁶⁴ Anderson, 78.

⁶⁵ Uo., 49.

⁶⁶ Binder Mátyás. „A roma nemzetépítés – történeti és kulturális antropológiai keresztmetszetben” *Eszmélet* 77 (2008): 142

⁶⁷ Uo., 146.

nemzeti eszme hordozói. Mint arra Szuhay Péter rámutat, a cigányság nemzetté válásának követelménye, hogy megalkossák mitológiai rendszerüket, népük genealógiáját, és megmondják származásuknak helyét.⁶⁸

A roma írásbeliség művelésének korai előzményként elmondhatjuk, hogy már a XVII-XVIII. században több írástudó roma is tanult a hazai felsőoktatásban, mint például Grausser Dávid és Császlai Mihály,⁶⁹ azonban a cigány származású szerzők munkáinak megjelenése csak a XVIII. század végére tehető. 1790 körül született meg az első cigány-magyar szógyűjtemény⁷⁰ a kolozsvári református kollégiumban a cigány származású teológus hallgató, Vistai Farkas Mihály közreműködésével. A nyolcvan oldalas kézirat 2148 cigány szót tartalmaz, s készítését a hazai romakutatás egyik úttörője, Szathmári Pap Mihály vezette, aki teológiaoktató volt a kolozsvári egyetemen. A szószerkesztői kiegészítették egy 1768-as, nyomtatott latin-magyar szótár sorszámokkal ellátott lapjaival, melynek segítségével a cigány szavak latin megfelelői is követhetők.⁷¹

A szószerkesztő megtalálható Bari Károly *Régi cigány szótárak és folklórszövegek* című, három kötetből álló, 2013-ban megjelent szöveggyűjteményében is. Ezen kívül Vistaitól fennmaradt egy 1787-es kérelem, amelyben egykori professzorai támogatását kéri egy falusi iskolamesteri állás megszerzéséhez.⁷² A rövid írásműből is szembetűnik a szerző magas műveltsége.

A XIX. században Ipolysági Balogh János, Nagyidai Sztojka Ferenc és Boldizsár József voltak azon roma értelmiségiek, akiknek a nevéhez szótárkészítői munkásságuk mellett az első műfordítások és – Sztojka esetében – önálló irodalmi szövegek is kötődnek, amivel mind a cigány, mind a nemzeti kultúra részeivé, s (talán elfeledett) büszkeségeivé váltak.

Ipolysági Balogh János (1802-1876) iskolázott, három gimnáziumi osztállyal

⁶⁸ Binder, 132.

⁶⁹ Szathmári Pap Mihály és Vistai Farkas Mihály, „Vocabularium Zingarico-Latinum et Hungaricum quod fieri fecit, curiositatis caussa, Michael Pap Szathmári per Michaellem Farkas, alias Vistai natam Zingarum, Collegii nostri, per aliquot annos civem togatum.” Kézirat. 1768–1796.

⁷⁰ Lukács Ágnes, „Interjú Landauer Attilával.” In: *Fogom a kezét, és együtt emelkedünk: tanulmányok és interjúk a romaintegrációról*. Szerk.: Gereben Ferenc és Lukács Ágnes (Budapest: Jezsuita Könyvek, 2013), 45-62.

⁷¹ Szabadi István, „A protestáns tudományosság és a cigánykutatás kezdetei: Szathmári Pap Mihály cigány szójegyzéke,” *Könyv és könyvtár* 17. 1 (1994): 41-155.

⁷² Szabóné Kármán Judit, „A magyarországi roma/cigány értelmiség historiográfiája, helyzete, mentális állapota.” Doktori értekezés. „Oktatás és Társadalom” (Pécsi Tudományegyetem: Neveléstudományi Doktori Iskola, 2012).

rendelkező⁷³ muzsikus cigány volt, aki honvédkarmesterként részt vett az 1848-49-es szabadságharcban is. Hat éven át primahegedűsként tagja volt Bihari János bandájának, később maga is zenekarvezető Ipolyságon és Selmecbányán. Részt vett a temesvári csatában 1849. augusztus 9-én.⁷⁴ A zenén kívül komoly érdeklődést tanúsított a nyelvészet iránt, több katolikus imádságot fordított le cigány nyelvre, melyeket 1850-ben saját kiadásban publikált a *Legelső cigány imádságok, a mely mind a két magyar hazában levő cigány nemzet számára* (1850) című, rövid terjedelmű kiadványban.⁷⁵ Emellett egy magyar-cigány szótára is fennmaradt kézirat formájában, amely Szinnyei József Magyar írók élete és munkái című, korabeli munkája szerint: „József főherceg birtokában van, a szerző arczképével.”⁷⁶ Balogh levelezést is folytatott az uralkodói családdal,⁷⁷ aki amellett, hogy pártolta a cigányságot, jól beszélte a cigány nyelvet is. A főherceg nagy becsben tartotta Baloghot, ugyanis fent említett műve referenciaként szolgált számára a *Cigány nyelvtan, vagyis Romano Csibakero Sziklaribe* (1888) kidolgozása során. Ipolysági Balogh János hetvennégy évesen halt meg Selmecbányán, temetésének költségeit pedig maga József Főherceg vállalta magára.⁷⁸

Boldizsár József (1825-1878) egy kolozsvári cigányzenész, akiről sajnos kevés információ áll rendelkezésre. Szinnyei irodalmi lexikonából mindössze annyit tudunk meg róla, hogy egy írástudó, szótárkészítő cigányzenész volt Boldizsár, aki műfordítóként Petőfi verseit ültette át cigány nyelvre, melyek közül több az Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok (később Összehasonlító Irodalmi Lapok) című, Kolozsváron kiadott folyóirat hasábjain jelent meg.⁷⁹ Szinnyei szerint „fordításainak nagyobb része kéziratban van, valamint cigány-szótára is.”⁸⁰ Az Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok XXXI. lapszámában (1878) jelent meg egy rövid nekrológ, melyben nagy tisztelettel emlékezik meg a szerkesztőség egykori roma kollégájáról.⁸¹ A gyászír szövegéből kiderül, hogy Boldizsár 1878. június 5.-én Kolozsváron tüdőbajban halt meg. A temetésén a szabadságharc hőseinek kijáró tiszteletben részesült:

⁷³ Szinnyei József. *Magyar írók élete és munkái*. Budapest, Arcanum Adatbázis Kft., 2000 [1891–1914]).

⁷⁴ Csmer Géza. *Habiszti. Cigányok élete – étele. Almanach*. (Budapest: Lettera, 1994), 23-24.

⁷⁵ Szinnyei: id. mű

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ Eredeti cigánylevelek. Közli József főherceg. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 14 (1890): 737–768.

⁷⁸ Csmer: id. mű

⁷⁹ Szinnyei: id. mű

⁸⁰ Uo.

⁸¹ *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 31 (1878. június 15.): 660.

honvédhuszár haladt a menet élén és a szabadságharcosok jelvényével látták el a koporsóját. Fordítói munkásságának köszönhetően jelentek meg nyomtatásban a cigány nyelvű adaptációi Petőfi *Reszket a bokor mert...*,⁸² a *Mit nem tettem volna érted...*,⁸³ az *Elfojtott könnyek*,⁸⁴ a *Mi foly ott a mezőn*,⁸⁵ és az *Esik, esik, esik*⁸⁶ című verseinek.

Ahogy arról már korábban szó volt, József főhercegnek „jelentős szerepe volt a cigány értelmiségiek, mindenekelőtt kedvenc cigánya, Nagyidai Sztojka Ferenc (1855-?) támogatásában, akinek cigány szótárát saját költségén jelentette meg két kiadásban.”⁸⁷ 1886-ban jelent meg Nagyidai szótára *Ő császári és magyar királyi fensége József Főherceg Magyar és cigány nyelv gyök-szótára* címmel, mely jelentős irodalmi-költészeti mellékletet is tartalmaz Sztojka saját munkáival.

A szótárszerkesztő és költő Nagyidai nevéhez köthetők tehát a magyarországi cigány irodalom első művei. Nagyidai négy fő részre osztotta fel két kiadásban (1886, 1890) megjelent gyökszótárát. Az első szakaszban található a 13700 cigány szó és magyar megfelelőik. A másodikban szerepeltek liturgikus szövegek (*Miatyánk, Angyali üdvözet, Hiszek egy Istenben, Tízparancsolat* és egyéb imádságok), elbeszélések és olyan költők verseinek cigány nyelvű fordításai, mint Etédi Sós Márton (*Magyar gyász*) és Petőfi (*A király esküje, Vándorlegény, Ilyen asszony való nékem, Befordultam a konyhára*, stb.). A harmadik részben olvashatjuk Nagyidai saját költeményeit cigány nyelven és azok fordításait (*Királyi üdvözet, Rudolf koronaherceghez, Jókai Mórhoz* stb.). A negyedik szakaszban találhatunk cigány dalokat, bölcs mondásokat, névnapi- és újévi köszöntőket, illetve Sztojka két történelmi színdarabját. A *Czigány lakodalom* című színmű a tizenötödik századba vezeti vissza az olvasót, míg a *Czigányvár!*⁸⁸ című

⁸² Petőfi Sándor, „Izdral o czino ruk, ke [Reszket a bokor, mert].” Ford. Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 21 (1878. január 15.): 440-441.

⁸³ Petőfi Sándor, „Szoná cshunyomásmé vás tuké [Mit nem tettem volna érted].” Ford. Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 23 (1878. február 15.): 483.

⁸⁴ Petőfi Sándor, „Kéde rovosz [Úgy sírhatnak].” Ford. Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 24 (1878. március 31.): 534.

⁸⁵ Petőfi Sándor, „Szotheadél o koj ne máll [Mi foly ott a mezőn].” Ford. Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 26 (1878. március 31.): 534.

⁸⁶ Petőfi Sándor, „Pérel, pérel, pérel [Esik, esik, esik].” Ford. Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 12. 115-116 (1882): 2101.

⁸⁷ Soós István, „Pártfogónk és királunk,” *Napút* 8. 9 (2006. november): http://www.napkut.hu/naput_2006/2006_09/035.htm

⁸⁸ Mivel e műveknél még hátra van a filológiai vizsgálódás, ezért megjelenésükkel kapcsolatban jelen tanulmány nem képes pontos dátummal szolgálni. Ennek okán ezen írás csupán megemlíti e műveket. A gyökszótárban szereplő szövegek feltételezhetően korábban íródhattak, de nyomtatás alá 1886-ban

darab Nagyida várának másodszori elfoglalását és elhagyását beszéli el Károly Róbert uralkodásának idejéből.

E szótárban jelent meg többek között Sztojka *A cigányok vándorlása* című elbeszélő költeménye is, amelyek jelentősége abban rejlik, hogy ez egy teljesen önálló epikus mű egy roma szerzőtől, amely a roma nép eredetmítoszáat próbálja megalkotni. Nagyidai „szóhagyomány után” beszéli el a cigányság vándorlásait Magyarországon és környékén, szokásaikat és sorsukat ötvenhét versszakban. A költemény által elbeszélte legenda egészen a „barbárusok” és Attila, a hun uralkodó idejére teszi a népcsoport megjelenését Nagyidán.

A cigányok nagyidai várát semmilyen erő, még Attila seregei sem tudták bevenni. Bár kezdetben bőségben éltek a romák, mégis éhezés ütötte fel fejét, ezért vándorlásba kezdtek, a várat pedig Sztojka Pál vajdára hagyták. A cigányok nemzetsége kilenc felé oszlott vándorlásaik során, így jutottak el többek közt Debrecenbe, Szeged mellé, Bosznia határához, Simontornyára, Nagyszebenbe és Kolozsvárra. A cigányok különböző foglalkozásokat űztek: kolompárlással (üst- és edénykészítés), lókupeckedéssel, kereskedelemmel és fémművességgel foglalkoztak, kőműves- és ácsmunkát végeztek (Boszniában várépítésben vettek részt), a vándorélettel felhagyott csoportok pedig tanultak és katonaként is jeleskedtek.

Nagyidai Sztojka Ferenc e művét több szempontból is besorolhatjuk a romantika irodalmának nagy kánonjába, ugyanis jól illeszkedik a korszak elvárásaihoz. A cigányok ábrázolása nem volt újdonság a korszak művészetében, hisz a XIX. század irodalmában, költészetében és festészetében a cigányság a különleges, titokzatos „másságot,” az egzotikumot testesítette meg, féktelen szabadság- és természetszeretettel. *A cigányok vándorlása* azáltal válik fontos és roppant érdekes szépirodalmi alkotássá, hogy korszakát jócskán megelőzve Sztojka a romantika és a modernizmus művészeivel ellentétben nem egy kolonizáló nézőpontból tekint az „egzotikus másokra”, a cigányra, hanem roma szerzőként igyekszik megfogalmazni a cigányság saját narratíváját. „A cigányság indiai eredetének szerepe felértékelődik a nemzetépítés retorikájában, hiszen a »bizonytalan eredetű, kóbor népből« gazdag kulturális örökséget hordozó, valódi őshazával, nyelvvel, szokásrendszerrel rendelkező, (letelepedésüket követően) mesterségeket űző közösség válik.” Ugyanígy a „vándor életmód mítoszának is fontos

vagy 1890-ben kerülhettek, mivel maga a gyökszótár akkor került megjelenésre. Többek között az ilyen filológiai kérdések pontos vizsgálata további kutatást igényel.

szerepe van a roma történeti tudat formálásában.”⁸⁹

Azért izgalmas a cigányokról szóló külső reprezentációt szembe helyezni a cigányok önreprezentációjával, mert a két narratíva egészen különböző interpretációját hozza létre a cigányságnak. A külső reprezentációnál láthattuk, hogy a cigány jellemzően mindig saját akaratán kívül, objektív alanyként ábrázolódik az irodalmi alkotásokban. Vad, természeti, társadalmon kívüli, írásbeli kultúrával és vallással nem rendelkező népként jelenik meg, aki a földi élet szépségének gondtalan letéteményeseként élvezi a társadalom kötöttségeitől meg nem rontott szabadságot. A fenti szerzők portréjának bemutatása ugyanakkor azért tekinthető fontosnak, mert tevékenységük egyrészt jól bizonyítja, hogy a magyarországi cigány írásbeliség és irodalom kezdetei már a XIX. század korai időszakától jól nyomon követhetők, másrészt általuk veszi kezdetét az általában vett irodalmi roma önreprezentáció. Ezzel nemcsak a cigányokról szóló, belső nézőpontú narratíva jön létre, hanem a tényleges cigány írásbeliség is, ami a nemzeti nyelv, irodalom, történelem és egyéb kulturális produktumok létrehozásával lehetővé teszi a cigány nyelv legitimálását, a magyar és a cigány kultúra közelítését,⁹⁰ valamint a saját identitás és a nemzeti öntudat kialakítását, hogy mindezzel egy, a civilizáció alacsonyabb fokán álló nép, immáron civilizált nemzethez méltó módon képviselhesse magát Európa nagy nemzetei/népei között.

Végezetül szükségesnek tartom leszögezni, hogy a vizsgált narratívák közötti oppozíciót semmiképpen sem a dolgozat szerzője hozza létre, hiszen ezzel az önkényes, szubjektív aktussal a tudományosság alapvető kritériumán, az objektivitáson esne csorba, ami az elemzés kritikai pozícióját fenyegetné. A dolgozat azt kívánta láthatóvá tenni, hogy az elemzett szövegek, tehát a cigányokról szóló külső és belső XIX. századi narratívák természetükből, saját inherens logikájukból adódóan kizárólagosságra törekednek. Ily módon pedig a két típusú narratíva között nem jöhet létre dialógus, nincs átjárás, reflexió, következésképpen egyik esetben sem beszélhetünk reflektált, narratív formába öntött valóságról.

⁸⁹ Binder, 140.

⁹⁰ D. Magyar Imre. „A magyarországi cigányság irodalmáról.” Doktori értekezés. Debreceni Egyetem, 2013. 187-190.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Anderson, Benedict. *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Budapest: L'Harmattan, 2006.

Baumgartner, Gerhard és Éva Kovács. „Roma und Sinti im Blickfeld der Aufklärung und der bürgerlichen Gesellschaft.” In *Roma und Sinti, „Zigeuner – Darstellungen” der Moderne* szerkesztette Gerhard Baumgartner és Tayfun Belgin. Krems: Kunsthalle Krems, 2007.

Beck Zoltán. *A lehetséges roma irodalom*. Pécs: PTE-BTK Neveléstudományi Intézet Romológia és Nevelésszociológiai Tanszék, 2003.

Beck Zoltán. „A romológia diskurzusról.” *Romológia* 1 (2013): 43-51.

Bencsik Gábor. „Utószó Liszt Ferenc- A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon c. könyvéhez.” <http://magyarmercurius.hu/reszletek/liszt-ferenc-ciganyokrol-es-cigany-zenerol-magyarorszagon>.

Bhabha, Homi K. „A Másik kérdése: Sztereotípiák, diszkrimináció és kolonializmus diskurzusa.” In, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, A posztstrukturálisztól a posztkolonialitásig – Szöveggyűjtemény* szerkesztette Bókay Antal-Vilcsék Béla, Szamosi Gertrúd és Sári László. Budapest: Osiris, 2000.

Binder Mátyás. „Közös a kultúránk, az eredetünk és a nyelvünk, egy nemzet vagyunk”: a roma nemzeti narratíva vitatott kérdései a történetírás tükrében.” In uő, *A nemzeti mítoszok szerkezete és funkciója Kelet-Európában*. Budapest: L'Harmattan, 2003.

Binder Mátyás. „A roma nemzetépítés- történeti és kulturális antropológiai keresztmetszetben.” *Eszmélet* 77 (2008): 130-160.

Csemer Géza Habiszti. *Cigányok élete – étele. Almanach*. Budapest: Lettera, 1994.

Bitteri, Urs. „Vadak” és „civilizáltak”: Az európai – tengerentúli érintkezés szellem és kultúrtörténete. Budapest: Gondolat, 1982.

D. Magyar Imre. „A magyarországi cigányság irodalmáról.” Doktori értekezés. Debreceni Egyetem, 2013.

Djuric, Rajko. „A rromani (cigány) irodalom.” *Iskolakultúra* 12 (1998): 21-29.

Erdős Zoltán. „Mítoszok és sztereotípiák. A cigányság a német és magyar közvéleményben.” *Romológia* 1. 2-3. (2013 ősz-tél): 45-67.

Gyáni Gábor. *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest: Napvilág, 2003.

Hamburger Klára. „Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása.” *Muzsika*, 43. 12 (2000 december). <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00036/236.html>

József Főherceg. „Eredeti cigánylevelek.” *Egyetemes Philologiai Közlöny* 14 (1890): 737–768.

Klaniczay Gábor. *A civilizáció peremén: Kulturtörténeti tanulmányok*. Budapest: Magvető, 1990.

„József Főherceg könyve.” *Vasárnapi Újság*, 35. 21 (1888. május 20): 342.

Kovalcsik Katalin és Réger Zita. „A tudomány, mint naiv művészet.” *Kritika* 2 (1990): 31-34.

Lemon, Alaine. „Forró Vér és Fekete Gyöngy: a cigány eredetiség paradoxona a szocializmus idején és azután.” *Replika* 23-„»Levelezés«: Vidéki levél a bécsi levelezőtől.” *Vasárnapi Újság* 6. 37 (1859. szeptember 11) 442. 24 (1996 december 1.): 243-260.

„»Levelezés«: Vidéki levél a bécsi levelezőtől.” *Vasárnapi Újság* 6. 37 (1859. szeptember 11) 442.

Liszt Ferenc. *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon*. Budapest: Magyar Mercurius Kiadó, 2004.

Lukács Ágnes. „Interjú Landauer Attilával.” In, *Fogom a kezét, és együtt emelkedünk: tanulmányok és interjúk a romaintegrációról*, szerkesztette Gereben Ferenc és Lukács Ágnes. Budapest: Jezsuita Könyvek, 2013.

Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok 2. 31 (1878. június 15.): 643-668. http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/osszehasonlitoirodalomtortenelmi/1878/BCUCLUJ_FP_106543_1878_002_031.pdf.

Williams, Patrick. „Cigány házasság.” In, *Cigányok Európában 3: Franciaország*, szerkesztette Prónai Csaba. Budapest: L'Harmattan – Új Mandátum, 2005.

Petőfi Sándor. „Izdral o czino ruk, ke [Reszket a bokor, mert].” Fordította Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 22 (1878. január 15.): 440-441. documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/osszehasonlitoirodalomtortenelmi/1878/BCUCLUJ_FP_106543_1878_002_021.pdf.

Petőfi Sándor. „Kéde rovosz [Úgy sírhatnak].” Fordította Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 26 (1878. március 31.): 534. documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/osszehasonlitoirodalomtortenelmi/1878/BCUCLUJ_FP_106543_1878_002_026.pdf.

Petőfi Sándor. „Pérel, pérel, pérel [Esik, esik, esik].” Fordította Boldizsár József.

Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok 12. 115-116. (1882): 2101.
http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/osszehasonlitoirodalomtortenelmi/1882/BCUCLUJ_FP_106543_1882_06_115_116.pdf.

Petőfi Sándor. „Szóná cshunyomásmé vás tuké [Mit nem tettem volna érted].” Fordította Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 23 (1878. február 15.): 483.
documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/osszehasonlitoirodalomtortenelmi/1878/BCUCLUJ_FP_106543_1878_002_023.pdf.

Petőfi Sándor. „Szothadél o koj ne máll [Mi foly ott a mezőn].” Fordította Boldizsár József. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* 2. 36 (1878. március 31.): 534.

Root Dictionary of the Hungarian and Tsigane Language. Romani Dictionary & Language Centre. <http://romanidictionary.com/books/sztojka/>.

Said, Edward W. *Orientalizmus*. Budapest: Osiris, 2000.

Sárosi Bálint. *A cigányzenekar múltja 1776-1903 - Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap Kiadó, 2004.

Soós István. „Pártfogónk és királunk.” *Napút* 8. 9 (2006. november).
http://www.napkut.hu/naput_2006/2006_09/035.htm.

Szabadi István. „A protestáns tudományosság és a cigánykutatás kezdetei: Szathmári Pap Mihály cigány szójegyzéke.” *Könyv és könyvtár* 17 (1994): 141-155.
https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/170942/KK_1994.pdf.

Szabóné Kármán Judit. „A magyarországi roma/cigány értelmiség historiográfiája, helyzete, mentális állapota.” Doktori értekezés. „Oktatás és Társadalom” Pécsi Tudományegyetem. Neveléstudományi Doktori Iskola, 2012.

Szathmári Pap Mihály és Vistai Farkas Mihály. „Vocabularium Zingarico-Latinum et Hungaricum quod fieri fecit, curiositatis caussa, Michael Pap Szathmári per Michaellem Farkas, alias Vistai natam Zingarum, Collegii nostri, per aliquot annos civem togatum.” Kézirat. 1768–1796. <http://dspace.bcucluj.ro/handle/123456789/22035>.

Szinnyi József. *Magyar írók élete és munkái*. Budapest: Aranum Adatbázis, 2000.
<http://mek.oszk.hu/03600/03630>.

Szuhay Péter: „Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. A magyarországi cigányokról készített fotók típusai.” *Beszélő* 7 (2002. július-augusztus): 97–106.

„»Tárház«: Gróf Fáy István véleménye Liszt Ferencz legújabb állításairól” *Vasárnapi Újság* 6. 34 (1859. szeptember 25): 464-465.

„»Tárház«: Liszt Ferencz és a magyar zene.” *Vasárnapi Újság* 6. 34 (1859. augusztus 21): 403.

Thienemann Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs: Danubia, 1931.

Veres András. „Cigányok az irodalomban.” In, *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette Kovalcsik Katalin. Budapest: BTF-IFA-MKM, 2001.

A MEDIALIZÁLT ZENEI ELBESZÉLÉS ÉR- ZÉKELÉSI TAPASZTALATA A NOVELLÁBA ÁGYAZOTT OPERA ÁTHALLÁSAI

KIS PETRONELLA

RICHARD WAGNER ÉS A *NIBELUNG GYŰRŰJÉNEK* SZEREPE CSÁTH GÉZA ÉLETÉBEN

Csáth Géza szépirodalmi alkotásai kapcsán időnként hivatkoznak zenekritikusi, zeneszerzői munkásságára, valamint hangsúlyozzák a társművészetek iránti élénk érdeklődését is. Azonban meglehetősen kevés figyelem irányul a fordított esetre: a zenekritikák mögött meglapuló szépíróra, holott zene és irodalom között az ő esetében erősebb a kapocs, mint gondolnánk. A szerző néhány elbeszélése révén (*Tavaszi overture, IX. szimfónia, Muzsikuskok*) már bukkantak fel zenei jellegű utalások és értelmezések a szakirodalomban, azonban nem teremtettek tematikus egységet a zeneművek és a novellák között. Dolgozatom az irodalmi szövegen, mint materiálisan rögzített közegen átszüremlő zeneiség lehetséges érzékelési módjait és közvetítettségét vizsgálja Csáth Géza három, egységet képező elbeszélésén és Richard Wagner operáján, *A Nibelung gyűrűjén* keresztül.

Csáth Géza egész életét végigkísérte a zene iránti szeretet, ahogyan Kelemen Éva fogalmaz: „kapcsolata a zenével különleges, különlegesen egyedi volt.” Már gyermekkorában, zenerajongó családja által megismerkedett ezzel a szenvedélyével. Id. Brenner József maga is írt alkalmi kompozíciókat, hangszerelt műveket, a Szabadkai Dal-

egyesület első karnagyaként időnként zongorán is kísért, Csáth nevelőánya, Budanovits Ilona pedig szintén kiváló zeneelméleti műveltséggel és zeneértői képességekkel rendelkezett. Csáth Géza gyermekként eleinte naplójában rögzíti a hallott zeneművekkel, zenei eseményekkel kapcsolatos benyomásait, majd 1903 első felében, mindössze 16 éves korában már a *Bácskai Hírlap* közli első zenekritikáit. A gimnáziumi önképzőkörbe csak azért iratkozott be, hogy Wagnerről, Chopinről és Lányi Ernőről felolvashasson.¹ Középiskolás éveit után komoly dilemmába került a zenei és az orvosi pálya közötti választás miatt. Sikertelen felvételi a Zeneakadémiára erős nyomot hagyott benne: valósággal belebetegedett, hogy élete első komolyabb zenei megméretésén kudarcot vallott. Emiatt az orvostudományhoz menekült, noha bemutatott darabjai és hangszerjátéka sokkal inkább elégtelen elméleti tudását és a követelmények pontos ismeretének hiányából adódó felkészületlenségét, mintsem tehetségének hiányát tükrözték. Csáth Géza hátrahagyott életművének terjedelmes részét zenedarabjai, zenekritikái teszik ki, előbbieknél többsége jórészt ismeretlen a közönség előtt. A dokumentumok között épp úgy találhatunk Csáth Géza gimnazista éveiből származó korai zseni alkotásokat, mint Ady- vagy Kosztolányi-versek megzenésített változatait vagy félbehagyott késői műveket.²

A századforduló után a zenei élet nagy változásokon ment át Magyarországon. Ahogyan Csáth Géza több írásából kitűnik, egyre inkább hozzánk is átszivárogtak a német romantika jellegzetességei. Az író budapesti egyetemi éve alatt lett rendszeres színház- és operalátogató. Naplójában példaképei közt említi többek között Mozartot, Beethont, Puccinit és a századfordulón itthon is igen nagy népszerűségnek örvendő Wagnert. 1905 tavaszán már harmadszor látja a *Tannhäuser*-t, saját leírása szerint ezenkívül nagy hatást tesz rá a *Lohengrin* és a *Siegfried*.³ 1904-ben és 1905-ben átélte művészi eseményei közt említi a *Nibelung gyűrűjének* négy része közül a *Siegfriedet* és a *Walkürt*.⁴ 1906-ban ismét látja a *Walkürt*-et,⁵ majd megnézi *Az istenek alkonyát* is.⁶ 1907 januárjában műsorra tűzik a *Rajna kincsét*,⁷ Csáth írása szerint ezt a részt sem először

¹KELEMEN Éva, *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza* (Vámosszabadi: Magyar Kultúra Kiadó, 2015) 23.

²Uo. 9–25.

³Ifj. Brenner József: (Csáth Géza), *Napló: (1906–1911)*, szerk. BESZÉDES Valéria, *Életjel Könyvek* 122 (Szabadka: Életjel, 2007) 13.

⁴Uo. 42.

⁵Uo. 87.

⁶KELEMEN Éva, i.m. 169. Az előadásról írt kritika megjelent a *Budapesti Napló*-ban decemberben.

⁷Ifj. Brenner József, i.m. 92.

látja ekkor.⁸ Ez év májusában ismét *Az istenek alkonya* miatt látogat el az Operába,⁹ novemberben pedig a *Walkürről* is újra ír.¹⁰ A későbbiekben, 1911-től még háromszor látja a *Siegfriedet* és a *Walkürt* is, a *Polgár*, majd a *Világ* című lapoknak publikálja a róluk szóló kritikákat.

Dér Zoltán hagyatékában található Csáth Géza írásai között egy korábban ismeretlennek számító kéziratos novella is, melynek címe: *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*. Csáth zeneértékelésében Richard Wagner az „egyik első példánya a modern művészetnek, aki komolyan foglalkozik a művészet esztétikai kérdéseivel”.¹¹ Hózsá Éva ismertetéséből kiderül, hogy Csáth elbeszélése „az új zenei nyelv nézőpontjából közelít egy megvásárolható régi levélhez”, melyben az én-elbeszélő a levelet, mint tárgyat, a zenét pedig mint látványt problematizálja. Az írásban továbbá zene és előadás, művészet és performativitás összetartozása, illetve a zene reprodukálhatósága is felmerül.¹²

EROICA: A NOVELLAI HŐS OPERAÉLMÉNYE

Az 1908-as *A varázsló kertje* című kötetben megjelent *Eroica* olyan elbeszélés, mely a következő Csáth-kötet és az író későbbi novellisztikáján végighúzódnó Wagner-kultusz kezdeményének tekinthető. Címe utalásként értelmezhető Ludwig van Beethoven *Eroicájára*, melyet a zeneszerző „Hősi szimfónia egy nagy ember emlékének a megünneplésére...” kiegészítő címmel bocsátott a nyilvánosság elé. Keletkezésének történetében nagy szerep jutott ugyanis Bonaparte Napóleonnak, partitúra alakjában a címlapon az ő neve állt és Napóleon halálhíre után Beethoven azt nyilatkozta, ehhez már húsz éve megkomponálta a kísérőzenét. Eleinte Beethoven rendkívül nagyra tartotta a francia hadvezért, azonban 1804-től „erkölcsi halottnak” számít a szemében: korábbi iránta érzett lelkesedése és rajongása gyűlöletbe fordult át zsarnoksága miatt, az említett cím is vélhetően ezért tükrözi azt, mintha halott ember emlékének szentelték volna a zeneművet. A hadvezér nevével dokumentált címlapot csalódottságában később maga

⁸ KELEMEN Éva, i.m. 175. 1907 januárjában a *Budapesti Napló*ban jelenik meg írása.

⁹ Ifj. Brenner József, i.m. 117.

¹⁰ KELEMEN Éva, i.m. 192. A kritika a *Budapesti Napló*ban jelent meg ekkor.

¹¹ HÓZSA Éva, „Az alakítás (és a rózsae gybeszövés) mint modell: Theodor Strom: Kései rózsák – Späte Rosen és Csáth Géza: Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról”, *Filológiai Közöny* 1 (2010): 75.

¹² Uo. 76–77.

Beethoven semmisíti meg, ám az *Eroicával* szimfóniai sorában megjelenik az első ki-mondottan költői tartalmú zenemű: Bartha Dénes szerint ez a szimfónia „a hősiesség, a hősi magatartás himnusza.” Beethoven érdeklődését ekkor kb. egy évtizeden át a hősi magatartás szférája köti le.¹³

Csáth Géza novellájának címe tehát szintén egy hősré reflektál: a főszereplő báróra. Ahogyan a narrátor említi: „Valami hihetetlenül nagyszerűnek, hősinek tűnt föl előttem”.¹⁴ A báró zenei élményei révén tervezte meg saját halálát annak tudatában, hogy ő egy novellahős: „Ez a báró egy megalkuvásokhoz nem hajló, drámai hősnek született!”¹⁵, ezért végzetének „bölcs, szép és művészi halálbamenés”-nek¹⁶ kell lennie. A novellában rendkívül hangsúlyos a különböző csatornákon átszűrődő érzékelés szerepe, különösképp a hallási és a szaglási ingerek összeforrása.

Amint elhaladt mellettem, megcsapott a belőle áradó parfüm illata. Különös illatszert használt; első pillanatban csodálatos finomnak találtam, valami soha meg nem ütött szagbillentyűt mozgatott meg az orromban – azután lassan múlt el a hatása, míg végre csak sejteni lehetett, akárcsak a halk, mindjobban távolodó vonószeneke hangját.¹⁷

A lányok számára a báró illata olyan bódító aroma, mely egész lényének káprázatát nyújtja, a báli zene pedig az egész elbeszélést áthatja, jóformán a létérzékelő esszenciájává válik.

Valójában bár Csáth Géza rendkívül széleskörű zenei műveltséggel rendelkezett és számos művész munkásságát csodálta, világzenei viszonylatban leginkább három zeneszerző életművét állította a középpontba és tekintette példakép értékűnek. Ahogy kritikáiban megfogalmazta: „A német muzsika fénykorát három nagy oszlopember jelzi. Az elsőnek Bach, a másodiknak Beethoven, a harmadiknak Wagner a neve.”¹⁸ Beethoven és Wagnert mindig is a legnagyobbak közé sorolta, publikációiban gyakran új zene-történeti korszakokat, irányzatokat, fordulópontokat társított műveikhez. Meglepő, hogy az *Eroicát* mindössze egyszer említi meg írásaiban – akkor is egy Schumann-

¹³BARTHA Dénes, *Beethoven és kilenc szimfóniája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975) 232–235.

¹⁴CSÁTH Géza, *Eroica = Mesék, amelyek rosszul végződnek*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető, 1994) 30.

¹⁵Uo. 30.

¹⁶Uo. 31.

¹⁷Uo. 28.

¹⁸CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, (Budapest: Magvető, 2000) 35.

zenemű kapcsán –, viszont ebben a megjegyzésében egymás mellé állítja az *Eroicát* és *A Nibelung gyűrűjét*: „Ez a két apróság, a maga különleges egyszerűségében megrázóbb, tragikusabb, mint akár az *Eroica* gyászindulója, akár a Siegfried halotti marsa.”¹⁹ Különösnek tűnhet, hogy épp ezt a két zeneművet rokonítja, hiszen számos ezekhez hasonló tematikájú vagy eszményű alkotást találhatnánk még a zenetörténet során meghatározónak, ám a párosításnak minden bizonnyal komoly indoka volt.

Richard Wagner néhány alkalommal elemezte az *Eroicában* megjelenő motívumokat és a különböző tételekben ábrázolt tomboló érzelmeket, mégis leginkább a beethoveni hőseszmény értelmezése kapcsán játszott fontos szerepet a zenemű recepciótörténetében. Beethoven *Eroicájába* ugyanis Napóleon miatt sokan „pusztán” katonai programot, egy csatazenét akartak belelátni, Wagner azonban ekkor lendületes költői magyarázattal a hangversenylátogatók segítségére sietett és szembeszállt azokkal, akik igyekeztek leszűkíteni a zenemű és a hősi értelmezés kontextusát.²⁰ Wagner úgy gondolta,

a hős kifejezést a legtágabb értelemben kell vennünk, nem szabad csak valaminő katonai hősrre gondolnunk. A hős kifejezés magában foglalja a teljes embert, akinek minden érzelme hatalmas, a szerelme és a fájdalmai egyaránt. Az egész művet egy kiváló, tökéletes embernek valóban emberi érzelmvilága tölti be, mely magában foglal mindent a gyengédségtől az erélyig.²¹

Csáth Géza az *Eroica* című novella kezdetén éppen erre a wagneri értelmezésre reflektál saját hőségének ürügyén, és ezzel elbeszélésében megteremti a kapcsolatot a beethoveni zenemű és Wagner személye között: „Valóban, amikor először nekem a bárót megmutatták, rögtön tisztában voltam, hogy nem tartozik a közönséges katonatisztbáli-hősök típusába.”²²

A Nibelung gyűrűje a báró hosszasan kitervelt halálának magyarázatakor bukkan fel, főhőségének megnevezésével ugyanis a novella ekkor már egyértelműen belehelyeződik a Wagner-opera kontextusába:

A báró bölcsebb volt. Minden filozofálás nélkül, ösztönszerűen rájött arra, hogy meg kell halnia, és hogy szépen kell meghalni. A szép halált nem a kadétiskolában tanulta a tanáraitól, kik közül egy kövér és kopasz százados egyszer valóban elő is adta,

¹⁹Uo. 34.

²⁰BARTHA Dénes, i.m. 285.

²¹TÓTH Dénes, *Hangversenykalauz I-II* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962) 154.

²²CSÁTH Géza, *Eroica*, i.m. 28.

hogy „Hogyan kell a hazáért dicsően meghalni?”. Ez a kérdés tisztán zenei élményei révén vetődött fel benne. Valamikor Bécsben és Pesten sokat járt az Operába; és nem egy éjjel, mint fiatal tiszthelyettes álmodta, hogy őt, mint Siegfriedet temetik. Ezertagú zenekar ordító fortisszimója siratja a vasba öltözött óriás hőst, és a lovát fekete posztóban vezetik. Arany kandeláberekben ég a tömjén, az asszonyok sírnak, és az arca fenn a magas ravatalon nyugalmasan néz a kék, tiszta égre.²³

Wagner operája álmoként szüremlik át a báró tudatán, még a Horatius-allúzió²⁴ is zenei közvetítettséggel jut el hozzá, az álmodásnak pedig a későbbiekben rendkívül fontos jelentősége lesz a Wagnert megidéző novellák összekötő kapcsaként.

A jelenet, melyet a báró saját halálaként megálmodott, *A Nibelung gyűrűjének* utolsó részében, az *Istenek alkonyában* történik. A novella szintén ebben a napszakban játszódik. A báró halála előtt egyre sűrűbben iszik abból a pezsgőből, amely egyfajta elixírként hat rá, ezzel pedig az ízlelés is elemi részévé válik az elbeszélésnek. Ha az opera novellába ágyazódását vizsgáljuk, ez a legmeghatározóbb érzékelési mód a három közül, hiszen Siegfried is elfogyasztja azt az italt az utolsó részben, amittől elfelejti addigi életét, és végül halálához is ez vezet majd. Wagner operája tehát rávetül a báró életére, és Csáth Géza főszereplője halálának lenyomatává is akarja tenni azt. Azzal, hogy a narrátor kezdetől fogva hősként tünteti fel őt, Siegfrieddel azonosítja a bárót. Ha megfigyeljük az író egyik, Wagnerről szóló kritikájában *A Nibelung gyűrűjének* tetőpontja és az opera megalkotása kapcsán írt értelmezését, láthatjuk a párhuzamot a báró és Siegfried halála között.

Kivételes, nagyszerű, hatalmas és szép férfinak lenni és bátran, nagyszerűen, csodálatraméltóan halni meg, mivel meg kell halni... de ha már meghalunk, sírjon utánunk mindenki, vesszenek össze a holttestünk fölött a kétségbeesett asszonyok (Brünnhilde, Guturne), gyilkolják le egymást a férfiak (Gunther, Hagen), dőljön össze az egész világ, és az istenek is semmisüljenek meg - íme, ez a hatalmas vágy, ez a monumentális önző, emberi óhaj teremtette meg a Ringet, melyben megvalósul.²⁵

A báró halálakor ugyanígy a bálon résztvevő lányok mind őt siratják keservesen, s ahogyan kirajzolódik az elbeszélésben, a báró épp amiatt kívánta meghódítani a nőket,

²³Uo. 31.

²⁴A novellában található idézet („Hogyan kell a hazáért dicsően meghalni?”) utalás Horatius *A rómaiakhoz* címzett ódájában található szállóigére („Dulce et decorum est pro patria mori”).

²⁵Csáth Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 111.

hogy hősi halált halhasson. Csáth Géza Siegfried nyomán tehát a beethoveni zeneműbe oltott wagneri hőseszmény értelmezésével kísérletezik. A novellai világ a maga módján össze is dől, ám ennek az operáétól eltérő érzelmi töltete és behatároltsága természetesen a két műfaj terjedelme közti diszkrepanciából is fakad. Csáth Géza *Eroicája* ekkor még inkább érzékletes kísérlet, mint aprólékosan vagy gyakorlottan kidolgozott zenei elbeszélés, mely a későbbi wagneri novellák „előszelének” tekinthető, és amelynek a *Délutáni álom* című kötetben Csáth már mesterévé válik.

DÉLUTÁNI ÁLOM: A NOVELLÁVÁ TRANSZFORMÁLT OPERA

Az 1911-es *Délutáni álom* kötet címadó elbeszélése 1908 július-augusztusában íródott,²⁶ a Nyugatban pedig rögtön meg is jelent,²⁷ miután Csáth elküldte Fenyő Miksának.²⁸ A kötetkompozíciót tekintve hangsúlyos helyen szerepel: legelső novellaként a válogatott elbeszélések keretének egyik összetartó részeként is funkcionál. Ez az az elbeszélés, melynek egészét áthatja *A Nibelung gyűrűje* és Wagner művészetszemléletének több aspektusa.

Csáth Wagner operáiról szóló írásaiban rendre megmutatkozik, hogy az író jól ismerte mind az életművet, mind a német zeneszerző életét. Ezeket kritikáiban többször össze is kapcsolja. Wagner egyéniségével indokolja, illetve életrajzi adalékainak tulajdonítja az egyes zeneműveken végighúzódnó tartalmi elemeket, motívumokba sűrített jelentéstöbbletet. Meglátása szerint „Wagner csodálatraméltó operái is elsősorban Wagnerről, az emberről beszélnek nekünk”.²⁹ *A bolygó hollandi* és a *Lohengrin* főhőseit a fiatal, nagyravágyó, elementáris szerelem után áhítózó Wagnerrel azonosítja.³⁰ A *Trisztán és Izolda* Csáth elképzelése szerint Wagner életének erkölcsi elégtétele „azonkon a vaskalapos muzsikusokon, akik elnyomták, érvényesülését gátolták és kinevették tudatlanságát”,³¹ ahogy *A Nibelung gyűrűjében* Siegmund és Sieglinde végzetes szerelmét is Wagner édesapjának korai elvesztéséből, valamint édesanyja újraházasodá-

²⁶Ifj. Brenner József, i.m. 37.

²⁷Uo. 132.

²⁸SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Nagy magyar írók (Budapest: Gondolat, 1989) 192.

²⁹CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 109.

³⁰Uo. 109–110.

³¹Uo. 113.

sából vezeti le. Brünnhilde eszményi női alakjának megteremtését szintén Wagner első házasságának kudarcával magyarázza az író.³²

Tehát Csáth Géza valójában Wagnert – mint embert – véli kifürkészni az operák, zenedrámák mögött, egyfajta autobiografikus értelmezési módot társít hozzájuk, ami arról árulkodik, hogy behatóan ismerte Wagner életének főbb momentumait, az adatszerű információk, évszámok pontos közlése is ezt támasztja alá. Habár Csáth Géza írásaiban, naplójában és levelezésében nincs konkrét utalás arra, hogy olvasta volna Wagner eredeti, német nyelven megjelent életrajzának részleteit, a *Délutáni álom* című novella keretezése és története kapcsán felmerül egy olyan intertextuális rájátszás a zeneszerző életére és *A Nibelung gyűrűjének* keletkezési körülményeire vonatkozóan, ami aligha tulajdonítható a pusztá véletlennek.³³

Richard Wagner önéletírásában vall arról, miként született meg gondolataiban a *Rajna kincsének* Esz-dúr hármashangzata 1853 szeptemberében. Írása szerint vérhas, láz és tengeribetegség kínozza hosszas bolyongásai után, ezért holtfáradtan betért egy vendéglőbe és lefeküdt szobájában a kanapéra. Alvajáró állapotban lehetett, amikor hirtelen úgy érezte, mintha erős vízáramlásban merülne el a teste. A hömpölygés az Esz-dúr dallamos hangzását, zúgását idézte fel érzékeiben, amely végül a *Rajna kincse* előjátékának legelementárisabb részeként a végtelenbe sodor. Ébredés után a félálomban való hullámlás egyfajta életérzéssé vált számára.³⁴ Az alkotási folyamat ezen önkívületi része jól ismert momentum lett a szakértők körében, s rendre felbukkan Wagner művészetének értelmezésekor is. Paul Henry Lang például metaforikusan kivetíti a zeneszerző darabjainak megkomponáltságára is: „áthelyezte a szimfónia folyómedrét, s őnála megint a zenekari árokban folydogál”.³⁵ Ezek után természetesen a víz, a folyó, mint az életet és a halált elválasztó kettős motívumként is elemi részévé vált az operának, a négy rész mindegyike köré szerveződik valamilyen módon. A *Rajna kincse* szereplőinek természetes élőhelyét jelenti, a folyó mélysége rejti azt a kincset, a gyűrűt is, ami aztán az egész opera történetének esszenciális részévé válik.

³²Uo. 112.

³³Az elbeszélés kapcsán felmerülhet egy másik, alapjául szolgáló koncepció is. Csáth Géza egy másik novellája kapcsán levelezésében említi, hogy feleségének, Olgának azért nem mutatja meg új szerzeményét, mert tisztán átlátná, hogy nő hatására íródott, mint a *Délutáni álom* esetében is: a levél tanúsága szerint a novellát Schneider Irénke ihlette. BESZÉDES Valéria, *Csáth Géza: 1000x ölel Józsi: Családi levelek 1909 – 1912*, Életjel könyvek, 123 (Szabadka: Életjel, 2008) 112–113.

³⁴Richard WAGNER, *Mein Leben*, II (München: F. Bruckmann Verlag, 1911) 591–592.

³⁵Paul Henry LANG, *Az opera: Egy különös műfaj különös története*, ford. Gergely Pál (Budapest: Zeneműkiadó, 1980) 281.

A novella kiinduló helyzete kísértetiesen hasonlít Wagner álomba merülésének jelenetére: szintén délután a narrátor elalszik a pamlagon. Álmában egy ugyanolyan környezet elevenedik meg, mint az operában. Ezzel *A Nibelung gyűrűjének* egyik tudatlan megalkotási fázisa áttranszformálódik a novella keretévé, majd szintén egy öntudatlan elmeállapoton keresztül szűrődik át a Wagner-operát parafrazeáló vízió. Az elbeszélő álmában Bagdad, az *Ezeregyéjszaka* meséinek helyszíne felé vágtat ragyogó napsütésben, fehér lovon, akár maga a mesebeli herceg. Alkonyatkor érkezik meg, s ekkor az eddigi mesei közeg átalakul. Az alkonyat, mint napszak, végzetessé válik, már az elbeszélés elején összekapcsolódik az élővilág pusztulásával:

Szitakötők cikáztak a víz felszíne fölött és időnként kérészek repültek el a part mentén seregestől. Nekik meg kellett halniok, mire a nap lemegy. Elöl a part közelében ott úszott a vízen ezernyi és ezernyi elpusztult kérész. A tegnapi vagy a tegnapelőtti alkonyat temette őket – senki se tudta volna megmondani.³⁶

Különös, hogy Csáth Géza éppen *A Nibelung gyűrűjéről* szóló tanulmányában, Siegmund és Sieglinde végzetes, egyéjszakás szerelme kapcsán tesz szintén említést a *Délutáni álomban* konstruált élőlényekről:

Az életnek, az élésnek csodás szimbólumai azok a rovarok, amelyek táplálkozó szervek nélkül születnek meg, és egyetlen életfunkciójuk a szerelem, amelyet rövid, pár órás életük alatt mohón teljesítenek, hogy a nap nyugtával elpusztuljanak. A természet eme kegyetlen és magasztos opportunizmusa nyilatkozik meg Siegmund és Sieglinde szerelmében. A vágy: egy ilyen szerelemből születni, amelynek egyetlen célja csak a mi létrehozásunk volt – és ki állítaná, hogy ez a gondolat nem fenséges és izgató –, nyilatkozik meg Siegfried szüleinek történetében.³⁷

Ahogy az álom, úgy az alkonyat jelenségét már nyomokban érintettük az *Eroica* kapcsán is, de fontos leszögezni, hogy *A Nibelung gyűrűjének* történetében milyen kiemelt szerepet játszik, hiszen egyrészt Siegmund és Sieglinde, valamint Siegfried és Brünnhilde is ekkor találak egymásra. Másrészt Wotan az *Istenek alkonya* ciklusban

³⁶CSÁTH Géza, *Délutáni álom = Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető, 1994) 99.

³⁷CSÁTH Géza, *Wagner lírája*, i.m. 111.

már saját halálára vetíti az elmúlás napszakát,³⁸ amely leginkább a zárlatban, az istenek birodalmának végső pusztulásakor nyeri el jelképes tartalmát. Itt olyan megsemmisítő jelenséggé nő ki magát, ami képes az idők kezdetétől fogva megingathatatlannak hitt világot is romba dönteni.

Wagner *A Nibelung gyűrűjének* megalkotásakor számos mondát, legendát, mítoszt és mesét használt fel az opera megteremtéséhez. Forrásként használta például az *Ed-da-dalokat*, a *Volsunga-Sagát*, a *Nibelung-éneket*, de továbbírt Grimm-meséket is.³⁹ A novella egyrészt szintén a mese világában marad a konkrét, *Az Ezeregyéjszaka meséire* utaló helyszínnel és szereplővel, másrészt a négy őselem, a kultikus természeti környezet és az ősi helyszínek megkonstruálásával az isteni szférát is beemeli a műbe. A mesei közeg a narrátorhoz köthető, míg az isteni a grófkisasszonyhoz, így a főhősök két, egymástól elkülönülő létszférából származnak. A narrátor mesehősként érkezik, de Bagdad többé már nemcsak a mesét, a csodát, a gondtalan gyermekkort és az örök ifjúságot jelenti számára, hanem sejtelmes és nyomasztó közzé alakul. A továbbiakban látni fogjuk, hogy a kisasszony pedig Wagner Brünnhildéjéhez hasonlóan minden bizonnyal isteni származásának látszik. Két külön világuk az elbeszélésben összemosódik, de az átok miatt összeférhetetlennek bizonyul. A hétköznapi tevékenységek és referencializálható helyszínek beépítésével – Buda, Lánchíd, vasúton utazás, munka – viszont valósabb színezetet kap a történetmondás. A mese egy létező térbe kerül át, a szereplők megfoghatóbbá, emberibbé válnak, így a mese valószerűvé válik.

Wagner jó néhány írásában hangsúlyozza, hogy számára az igazán fontos az operák történetének megalkotása volt, a zene csak kiegészíti mindezt. Zenedrámáinak, operáinak motivikusságával Csáth Géza kívül számos zenetörténész foglalkozott, hiszen a német zeneszerző általában komplex többletjelentéseket sűrített a jelképek mögé. Nincs ez másként *A Nibelung gyűrűjének* esetében sem, és mivel feltűnő egyezések mutatkoznak az opera és a novella motívumai között, érdemes egy kicsit e felől is megközelítenünk a *Délutáni álmot*. A grófkisasszony isteni szférához való tartozását támasztja alá a műben a gyermek feláldozása, mivel az áldozás a vallási kultuszokhoz köthető. Magában foglalja a lemondást, a feltétlen alárendeltséget valamilyen magasabb rendű isteni hatalomnak – különösen, ha emberi élet az áldozat. De ide sorolható a fátyol motívuma is. A fátyol a

³⁸ Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje: Színpadi ünnepi játék*, ford. BLUM Tamás, (Budapest: Zeneműkiadó, 1973) 204.

³⁹ A mitológiai, mondai forrásokat KROÓ György 160 oldalon keresztül elemzi. KROÓ György, *Heilawac avagy délutáni álom a kanapén: Négy tanulmány A Nibelung gyűrűjéről* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983) 7–163.

kereszténység számára a szerénységet, a tisztaságot és az engedelmességet sugallja, szolgál a bűnösség elrejtésére, de a világról való lemondást is kifejezi. Tartják a női szemérem védőfalának, melyet csak a vőlegény emelhet fel, ahogy az isteni hatalomnak való behódolás jelének is.⁴⁰ Az *Istenek alkonya* előjátékában a végzet fonalát szövő Nornák szintén fátyolszerű ruhát viselnek. Amikor a fonál véletlenül elszakad, vele együtt a Nornák életének értelme is semmivé foszlik, majd ők is megsemmisülnek az isteni birodalommal együtt.⁴¹ A novellában a fátyol átadásával a grófkisasszony bűnös sorsát átruházza a narrátorra is, így a ruhadarab két szubjektum kollektív halotti leplévé válik.

Érdekes maga a grófkisasszony alakja is, hiszen lénye több ponton rokonítható Wagner alkotásainak női alakjaival. Ezek a nők a szerelemről mindig csak álmodoznak, de sohasem élhetik át igazán. Nem tudnak szeretni, csak elpusztulni – de mielőtt elpusztulnak, valamilyen módon képtelenné teszik őket a szívszorítóan mély érzések átélésére. Szerelmükön áldás soha sincs, mert tele vannak halálvágygal.⁴² A *Délutáni álomban* a narrátor többször említi, hogy a grófkisasszony valamiféle bölcsesség birtokában van, melyről némasága, tekintete és ajkai árulkodnak, a bölcsesség pedig szintén az isteni tulajdonságokhoz kapcsolódik. Brünnhilde az operában isteni származású nő, ám apja kiátkozza, amiért akarátának ellenszegült. Kitaszítottá válik a rideg isteni világban, de hamarosan megtapasztalja az emberi érzések hatalmát és innentől ő is kirekeszti magát korábbi életéből. A mű több pontján büszkén hangsúlyozza emberi mivoltát: „Nem égi lény, földi nő vagyok, kit érzés fűt, nem szent bölcsesség”⁴³, „Mennyei létem óvta a testem, esztelen vágy hajtja most vérem, bölcsenek bölcse nem vagyok már, úgy mint földi nőket úz balga sors!”⁴⁴ Csáth novellájában a grófkisasszony sem tud szeretni, gyermeke halála szükséges ahhoz, hogy feloldódjon az átok és képessé váljon az emberi fájdalmak átélésére.

Csáth Géza *Wagner lírája* című írásában az erotikát és a vallásos jellegű morált nevezi meg a német zeneszerző életművének domináló elemeiként.⁴⁵ Ebből adódóan A *Nibelung gyűrűjében* a világ működéséhez, Siegmund és Sieglinde szerelméhez és Siegfried születéséhez is a Biblia eleve elrendeltetési tanát társítja. Siegfriedről írja: „Nem lehetünk kétségben, hogy minden csak érte történt, Siegmund és Sieglinde is csak azért

⁴⁰ PÁL József, ÚJVÁRI Edit szerk. *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából* (Budapest: Balassi, 1997) 135.

⁴¹ Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 229–230.

⁴² Paul Henry LANG, i.m. 288–289.

⁴³ Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 231.

⁴⁴ Uo. 219.

⁴⁵ CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 109.

éltek és szerettek, hogy ő megszülethessék és Brünnhilde is azért szegült ellene Wotánnak, hogy az ő felesége lehessen”.⁴⁶ A *Délutáni álomban* a narrátor és a grófkisasszony megismerkedésekor szinte ugyanez a tézis hangzik el kettőjük szerelmére vonatkoztatva: „Tudod, hogy csak miattad jöttem ezer mérföldről, csak miattad születtem és miattad fogok meghalni, add nekem hát a fátyolodat, és önts egy csepp illatos olajat a homlokomra.”⁴⁷ Tehát míg az operában úgymond a szülők haltak meg a gyermekért, a novellát Csáth továbbírja a fordítottjára: itt a gyermeknek kell meghalnia szülei boldogságáért, pontosabban megváltóként felszabadítja őket az átok súlya alól. Ennek a gondolatnak az alapját azonban szintén tartalmazza *A Nibelung gyűrűjének* szöveggönyve. Brünnhilde szülei ugyanis Erda, a földanya és Wotan, a főisten. Miután az apa elátkozta lányát, Erdának taglalja döntésének okait és az átok feloldásának módját. A főisten saját gyermekét szeretné a föld megváltójaként látni, majd kifejti, hogy lánya boldogságáért ő feláldozná magát. Mondata így hangzik: „Elpusztulok bátran, ha egy boldog párnak juthat így a világ.”⁴⁸ *A Nibelung gyűrűjére* levont konklúzió Csáth említett tanulmányában azonban közös a két műre nézve: „Wagner mint természettudós, mint az élet teljes egészének megértője, tisztában van azzal, hogy minden pusztulásból új élet fakad”.⁴⁹ A predesztinációhoz kapcsolódik az is, ahogyan összeköti a grófkisasszonyt és Brünnhildét Csáth Géza. A tökéletes nőként írja le Siegfried szerelmét: „Brünnhilde a lehető legmonogámabb női típus. Az ideális nő.” Az átkon, mely körülveszi, senki más nem hatolhat át, csak Siegfried, így a nő egyedül az övé, tudja, hogy más férfi soha még csak nem is közelíthet felé. Az író szerint a szexuális komplex tökéletes harmóniája.⁵⁰ A grófkisasszony élete szintén ugyanolyan elszigetelt, mint Brünnhildeé: vőlegénye halott, s mivel emiatt átkozták el, még csak kommunikálni sem tud az emberekkel, egyetlen esélye az elbeszélő személye.

A grófkisasszony némasága több szempontból is meghatározó szerepet tölt be a novellában. Érdekes, hogy az elmondhatatlanság problematikája épp egy olyan korszak világképére volt leginkább jellemző, ahonnan az opera műfaja elindult a XVI. század folyamán. A barokk kort átható nézetek szerint ugyanis „az én egyedül van a világban,

⁴⁶Uo. 111.

⁴⁷CSÁTH Géza, *Délutáni álom*, i.m. 100.

⁴⁸Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 204.

⁴⁹CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 113.

⁵⁰Uo. 112.

magányos és elhagyatott”,⁵¹ az ember ki van szolgáltatva a mulandóságnak, a szavak pedig már nem elegendőek az érzelmek kifejezéséhez, így szükség van még egy jelentéssel bíró rétegre, erre pedig legalkalmasabb a zene. Így jött létre az opera, ami zeneileg képes reprezentálni az érzékileg felfoghatatlant.⁵²

A némaság az érzelmek szavakkal való elbeszélhetetlenségét foglalja magában. A szakirodalom a *Trisztán és Izolda* kapcsán emlegeti Wagner túlfűtött képzeletét, „mely a végtelenbe tart, hevesen szomjazza a soha nem hallottat és a kimondhatatlant”. Drámai egysége ennél fogva belefut a zenébe s kíméletlen ereje elsodorja.⁵³ Azonban mint láthatjuk, korántsem csak erre az egy műre vonatkozatható ez a megállapítás. Csáth Géza *A jó operaszöveg* című tanulmányában ír arról, hogy az opera librettójának érdekesnek és könnyen érthetőnek kell lennie, nem szabad a közönség figyelmét lefoglalni azzal, hogy az események összefüggéseinek törje a fejét. Kiemeli, hogyha egy teljesen süket ember követi végig a dalművet, neki is tisztában kell lennie azzal, hogy mi történt, a drámaiságnak ugyanis nem a szavakban kell megmutatkoznia. Csáth szerint tévedés, hogy az opera szövegekönyvének versben kellene megíródnia, mert ez a forma ritmusa, kötöttsége miatt nem ad teljesen szabad kezet. A zenei prózát szebbnek, igazabbnak, őszibbnek érezzük a zenei versnél és az író épp a tetralógia zenéjét hozza példának a zenei prózára. Ahogyan írja: „zenei verset lehet csinálni akkor is, ha a szöveg próza”. Ezért leghelyesebb az operaszöveget prózában megírni.⁵⁴ Ha összevetjük ezeket a szempontokat a novellával, úgy tűnik, megfelel a jó operaszöveg Csáth által felállított kritériumainak. A történet egyszerű. Prózában íródott, ám bizonyos pontokon kétségtelenül líraibb hangvételű, mint ami a novella műfajára általában jellemző. A grófkisasszony némasága is valamiképpen magyarázatot nyer, hiszen Csáth éppen a szavak, a beszéd nélkülözhetőségére és más kifejezőeszközök fontosságára hívja fel a figyelmet. Ehhez mérten a novella is más eszközökkel teremti meg az elmondhatatlant: a vizualitással, a költőiséggel, a nonverbális gesztusokkal – mintha csak előadásra írta volna ezt a szerepet. Az opera annyira összetett műfaj, hogy szinte az összes művészeti ágat egyesíti, ebben pedig fontos szerepet játszik a gesztikuláció, a mimika, a táncművészet, mégis a vizualitás és a zene szerepe kapcsolódik össze leginkább. Az opera „képileg jeleníti meg a zenét. A legtotálisabb művészeti forma: zene és látvány, hangszer

⁵¹ALMÁSI-TÓTH András, *Az opera: Egy zárt világ – Az operai színjáték alapproblémái* (Budapest, Typotex, 2008) 19.

⁵²Uo. 20–22.

⁵³Paul Henry LANG, i.m. 292.

⁵⁴CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje*, i.m. 103–105.

és ember, epika, dráma és líra találkozik a színpadon”.⁵⁵ A Wagner nevéhez köthető „Gesamkunstwerk”-elmélet különösen felnagyítja ezt a jellemzőt: a színpadon közreműködő művészeteket egyenrangúnak és ugyanolyan mértékben szükségesnek vallja, melyeket egymás mellé rendelve kaphatjuk meg a komplexitás egységét.⁵⁶

Almási-Tóth András szerint a zenében olyan drámai lehetőségeknek kell lappanganiuk, melyek a pusztán szóban nincsenek meg, s amelyek így írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.⁵⁷ Egy prózai szövegbe zenei lüktetést sűríteni nyilvánvalóan sokkal nehezebb, és kevésbé magától értetődő, mint egy versbe (bár természetesen rövidebb terjedelméből, megszerkesztettségéből adódóan egy novella sokkal inkább alkalmasabb erre, mint egy regény), a *Délutáni álomban* egyértelműen érzékelhető egy ilyenfajta megkomponáltság, már csak a korábban említett lírai jellegéből adódóan is. A novella elején és végén ugyanis van egy ismétlődő rész, amely egyfajta refrénként is funkcionál. Az itt felbukkanó helyszínek kísértetiesen hasonlítanak *A Nibelung gyűrűjének* történetére, sőt úgy tűnik, mintha ez a két rész kimondottan a Wagner-opera őstermészeti közegébe lenne beágyazva. A hegyvidéki sziklás, barlangos zugok tipikusan az istenek rejtőzködő, kultikus terei, szinte az opera összes felvonása itt zajlik, a folyó szimbolikáját és kétségtelen szövegszervező erejét pedig már érintettük. A novellában a narrátor és a grófkisasszony megismerkedésének helyét is kijelöli, de a refrének helyszíne is ez a folyó, ami a régi élet elhagyásának és az új élet szférájába való átlépésnek a határát jelöli ki mindkét alkalommal – a grófkisasszonnyal való találkozás után és a gyermek halála után, az átok alól való feloldozáskor is. Az első résznél a narrátor üvegfuvalék és mélyhangú varázshegedűk hangját hallja, miközben lassan távolodik csónakjában a mesés várostól. A novella víziójába tehát zenei aláfestés vegyül, ami megteremti a novellának egy, az olvasó számára hallhatatlan, kifürkészhetetlen rétegét. Az elbeszélés végén, a visszatérő részben azonban már nincs muzsikaszó – csak kietlenség és néma csöndbe burkolózó tájék. Ahogyan a mese eleinte az élet teljességét fejezte ki, a végére immár kiüresedett és funkciótlanává vált.

Mint már a cím is jelzi, *A Nibelung gyűrűjének* legfőbb motívuma a gyűrű, ami az összetartozás, az örökkévalóság ősi jelképe. Alberich alkotja meg a Rajna mélyéről ellopott aranyból. A sellők el is dalolják a gyűrű elkészítésének feltételét: „Tán nem tudod, gyűrűt az ércből nem kovácsol, csak az, ki az érzésről lemond, szerelmet és vágya-

⁵⁵ ALMÁSI-TÓTH András, i.m. 9.

⁵⁶ STAUD Géza, „»A totális színház«: A művészetek egysége a színpadon”, *Színház* 2 (1968): 2.

⁵⁷ ALMÁSI-TÓTH András, i.m. 29.

kat elűz, az képes gyűrűbe fogni a színaranyat, senki más”.⁵⁸ A kincs végtelen hatalmat ad birtokosának, amellyel a világ urává válik, Alberich azonban elátkozza.⁵⁹ A gyűrű így elrabló, tulajdonosai számára elhozza a véget, gyásszal és keserűséggel tölti meg életüket. Az opera legfőbb motívuma is a refrénben jut kifejezőerőhöz a novellában: „Tudtam, hogy nem szabad szólanom, mert akkor a halál fia vagyok, csendben maradtam hát és hétszer megfordítottam gyűrűmet az ujjamon.”⁶⁰ A gyűrű itt szintén valamifajta mágikus hatalommal, varázserővel bír. „Erre a csónakom orrának irányában valami gyenge világosságot láttam derengeni. S azután mint valami nagy csodalámpa, felbújt az égre a hold.”⁶¹ A csónak már nem lassan úszik: felgyorsult, és ezzel újra visszatérünk ahhoz a sodráshoz, ami Wagner álmából *A Nibelung gyűrűjének* esszenciájává nőtte ki magát. Ez a tempóváltás az eddiginél jóval fokozottabb lendületet és ritmusváltást kölcsönöz a szövegnek, elérve így a csúcspontot. Az elbeszélés zeneiségét biztosító ismétlések betétként visszaidézik és nyomatékosítják az első refrént, egyes mondatok szóról szóra ismétlődnek – egyedül a szubjektum megosztottságában térnek el. A szereplőknek eddig nem volt egységes identitásuk a történet során. A narrátor hármas árnyékának földre vetülésével a szubjektum horizontálisan sokszorozódott meg. Ezzel szemben a grófkisasszony azonossága a tükros szobában, vertikális síkban bomlott meg, így a tükör mint torzító felület jelent meg, mely én-hasadást képes reprodukálni. A második refrénnél az elsőhöz képest az egyes szám, első személyű narráció többes szám, első személyűvé válik: a két identitás külön világa ekkor összeér, a szubjektum eggyé forr össze.

Csáth Géza *Délutáni álom* című novellája és Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* című operája tehát igen szoros kapcsolati szálakat mutat. Mint láthattuk, az említett opera keletkezési körülményei indítják el az elbeszélést, majd a narrátor belemerül egy, időnként meghökkentően az operára emlékeztető történetbe. A novella szinte ugyanazokat a forrásanyagokat emeli be a szövegbe, ugyanazokból a műfajokból töltkezik, mint amiket Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* komponálásához felhasznált. Ezzel úgymond kétszeres továbbírás jön létre: a Wagner által felhasznált mítoszokat, meséket és a belőlük kibontakozott történetet Csáth saját elbeszélésében írja tovább.

⁵⁸ Richard WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i.m. 54.

⁵⁹ „Amint átkom nyerte el, most átkom sújtson rá! Bűverőm szent gyűrűje volt, de bárki hordja más, pusztuljon el! Ne nyújtson több élvezetet, soha víg ne legyen, kire fénye hull! Bárkié lesz, eméssze a bánat, s akié nem lesz, irigykedjen rá!”
Uo., 18.

⁶⁰ CSÁTH Géza, *Délutáni álom*, i.m. 101.

⁶¹ Uo. 101.

Az elbeszélés a Csáth Géza által publikált operaértelmezésre épül. Nem utolsó sorban pedig a szöveg költőiségét, képiségét és zeneiségét figyelembe véve a *Délutáni álom* egy erősen megszerkesztett, két refrén köré szerveződött szöveg, mely – a konkrét zenei anyag felhasználása nélkül – kimeríti az opera műfajának szinte valamennyi sajátosságát: mintha a szöveg önmagában, hangzóanyag hiányában akarna operaszerűvé válni.

HEGYSZOROS: A NOVELLAI OPERÁBA SZÓTT OPERA

A *Hegyszoros* szintén a *Délutáni álom* című kötet egyik elbeszélése – mégpedig nem is akármelyik, hiszen utolsóként foglal helyet a kötetben, ezzel a novellákat közrefogó keret másik, záró részét alkotja. Szajbély Mihály szerint a két novella kapcsolata a köztük lévő motivikus rendszerben ragadható meg leginkább: mindkét hőst lélekbolondítóan szép táj veszi körül. Úgy látja, a *Hegyszoros*ban kaphatjuk meg a választ a *Délutáni álom* legfőbb kérdésére: arra, hogy miért kell az elbeszélőnek megváltást keresnie. A néma grófkisasszonyról szóló álmot a történet jelen idejének tekinti, mivel Gracián ifjú erőttől duzzadó indulása azon pillanata a múltnak, mikor felnőtté érett az elbeszélő és elindult a maga útján, a novella vége pedig a jövőt, az út végét hivatott előrevetíteni.⁶² Az én meglátásom szerint azonban ennél jóval mélyebb szálak közvetítenek a két elbeszélés között, mindezek az egyezések csak a felszínét képezik szoros összeköttetésüknek.

A Csáth Géza családi levelezésében megjelent információk szerint a *Hegyszoros* kötetzáró pozíciójához maga az író ragaszkodott, noha Osvát Ernő jelentősen átrendezte a bekerülő novellákat az eredeti elképzeléshez képest: a *Kútomlás*, a *Johanna*, a *Nyári utazás*, a *gimnazista naplója*, a *Nagy Nóriusz* és a *Hegyszoros* közül mindössze két elbeszélés, a *Hegyszoros* és a *Johanna* látott napvilágot ekkor.⁶³ A *Hegyszoros* a *Délutáni álom*hoz többek között vízió jellegében is erősen kötődik, ugyanakkor már koránt sincs meg benne a kötetindító novellára jellemző folytonosság. A narrátor elbeszéléséből itt már az sem derül ki, álmoképként értelmezhető-e a történet, de az események fantasztikuma, a tér és az idő jóformán mindennemű homályba veszése, illetve a narrátor elszólása is ezt a benyomást kelti: „Mégis csak szerencsés fiú ez a Gracián! - mondtam

⁶²SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, i.m. 195–197.

⁶³Csáth Géza: *1000x ölel Józsi*, i.m. 142.

magamban - jókor indul, szép lesz az élete, mint egy álom, valószínű, hogy nincs is semmi komoly ok sajnálkozni rajta.”⁶⁴ Az elbeszélés szerkezete is erősen rájátszik az álomszerűsége. A folytonosság állandó, néhol akár két-három mondatonként való megtörése olyan szintű fragmentáltságba taszítja a novellát, mely azt a benyomást kelti, hogy a felvillanó képek egy öntudatlan elmén szűrődnek át: mintha az álmodó folyton feleszmélne, de felébredni nem tudna, és rögvest visszacsöppenne ábrándjaiba. Ez a fajta töredezett elbeszélésmód egyébként a kötet második felére szinte végig jellemző, de itt, az utolsó novellánál törik szét leginkább az, ami a *Délutáni álom* erős megkomponáltságát még szilárdan összetartotta.

Rendkívül fontos szerepet tölt be a novella implicit olvasójának, azaz Weiner Leónak a kiléte, hiszen ezzel a szöveg máris beágyazódik egy erős zenei kontextusba. Weiner Leó és Csáth Géza hosszú éveken át közeli barátságot ápoltak. Az író naplójából jól ki-rajzolódik, hogy rengeteg zenei esten, hangversenyen, operabemutatón vettek részt együtt, ezek után nem ritkán egész estéket, éjszakákat töltöttek a másiknál és egymás családját is ismerték. Csáth Géza rendkívül nagyra tartotta Weiner Leó munkásságát. Több elismerő zenei kritikát publikált műveiről és más zeneszerzők között is a legnagyobbak között említi.

Szinte rögtön az elbeszélés elején találunk egy részt, ami kapcsán Szajbély Mihály úgy véli, Graciánt az olvasó a motivikus egyezések miatt az elbeszélő ifjúkori alteregójának érzi, és ennek reprezentálásaként funkcionál a következő szövegrész.⁶⁵ Számomra azonban jóval nagyobb jelentőséget hordoz: Csáth Géza a szövegbe ágyazott egy olyan részletet, amely egyértelmű utalásként szerepel az író egyik saját művére vonatkozóan.

Ez az ifjú arc a maga szűzies friss és hamvas üdeségében is hasonlatos volt számomra egy maszkhoz, amely hamvazószerda reggelén eltépetten hever valami feldúlt mulató-szoba sarkában. Már előre láttam rajta a tépéseket, a kopásokat és a horpadásokat, a ki nem kerülhető tortúrák nyomait, az elferdüléseket, amelyeket hiába próbálna valaki kiigazítani, a ráncokat és árnyékokat, amiket nem mos el még az éjszaka sem, még a sötétség sem, mert a sötétben is megmaradnak és élnek, mint valami nyöszörgés.⁶⁶

⁶⁴CSÁTH Géza, *Hegyszoros = Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető, 1994) 169.

⁶⁵SZAJBÉLY Mihály, i.m. 196–197.

⁶⁶CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 169.

Az idézett részlet Csáth Géza *Hamvazószerda* című bábjátékára utal, ami *A varázsló halála* című novella színpadi átirata, ám bevezető (az alapjául szolgáló novellában még nem létező) része szinte egyértelmű kapcsolódási pontokat, helyenként szó szerinti azonosságokat mutat Csáth Géza Weiner Leó *Farsang* című zeneművéről írt kritikájával. E szerint minden bizonnyal a *Farsang* inspirálta és teremtette meg Csáth drámájának az alapszituációját. A *Hamvazószerda* által egy újabb álomjelenet szövődik bele a novellába, mivel történetének keretét az Utolsó Vendég álomba merülése, majd felébredése adja egy átmulatott éjszakán, a művet pedig többek között álomjátékként is emlegetik. A drámát a *Hegyszoros* szereplőjének sorsához kapcsolja továbbá az Utolsó Vendég bűnös életvitele is, aki hamvazószerdakor szeretne megbocsátást nyerni eltelt életére – többek között épp azért, mert nem volt képes uralni a nők iránti szenvedélyét és elszalasztotta az igazi szerelmet, ahogy Gracián.

A *Hegyszoros* a *Délutáni álommal* szemben viszont elsősorban egy másik Wagner-opera, a *Tannhäuser* történetét parafrázeálja. A műveket a két fiatal főhős útkeresése köti össze bűnös vágyaik labirintusában, az immár kiüresedetté vált boldogságuk hatásán. Mindketten a nők, az élvezetek és a kéjes mámor csapdájában gyötrődnek, nem képesek kiszabadulni szenvedélyekkel teli börtönükből. Csáth Géza a következőképpen ír a *Tannhäuser*ről:

A Tannhäuser a gyönyörökbe és érzéki élvezetekbe elmerült fiatal férfit állítja elénk. Vénusz – a Nő. A sok nő, minden szép nő, ki csókot és mámort ad. A kifejlett férfi mohón habzsolja az ifjúságnak és az életnek e nagyszerű ajándékait. Idővel azonban reá jut, hogy ezek a forszírozott szexuális örömök egyszersmind szexuális sérelmek is. A pszichében föléled a vágy egy olyan szerelem iránt, amely szerelmi örömet ad szerelmi sérelmek nélkül. A poligínia megismerteti a férfival a monogínia becsét. A sok asszony felkelti benne a vágyat *egy nő* után. A szeretők (Vénusz) - a feleség (Erzsébet) után. A vágy olyan mély és határozott, hogy reális teljesülése nem adna tökéletes kielégülést. Wagner tehát az ideális teljesülést választja. A szerelmesek csak a halálban lesznek egymáséi, ami, minthogy egymásért haltak meg, a legvégelesebb, a legtökéletesebb egyesülés.⁶⁷

A *Hegyszoros* töredékes szerkezete és helyszínei is rájátszanak a *Tannhäuser*re: Wagner operájának kezdete a főhős álomból ébredése következtében az első felvonáson belül képekből tevődik össze. Az első kép színhelye a Vénuszbarlang, ahol Tannhäuser

⁶⁷CSÁTH Géza, *Wagner lírája*, i.m. 111.

szirének és Vénusz csábítja magához. Ők teljesítik be férfiúi vágyait, világukban, ebben a földöntúli édenben a gyönyörtől megrészegülve az idő múlása is ködbe vész Tannhäuser számára.⁶⁸ A második kép – az utolsó felvonáshoz hasonlóan – a Wartburg előtti völgyben játszódik. Ez a helyszín többször is megemlítődik a darab során, hiszen Tannhäuser kezdettől fogva ide igyekszik, így a völgy a két nő, Vénusz és Erzsébet a gyönyörökkel teli élet és a házasság választóvonalát is kijelöli – ahogyan a *Hegyszoros* Graciánja is éppen egy völgykatlanban leli halálát. Tannhäuser épp az után a szabadság után áhítozik,⁶⁹ amit Gracián érez útra kelésekor: „Gyengén izzadt a homloka, de hátraszegte nyakát, és csaknem kacagott a szabadság öröme miatt, mely mint valami bizsergés vagy zsongás, egészen elfogta, tüzelte, vitte.”⁷⁰

Tannhäuser bűnbánata vezényli Rómába, ahol üdvözlése reményében meggyónja bűneit. Útközben szörnyű kínokat kell kiállnia, de a többi zarándoklóval ellentétben elsősorban nem büntudata végett, hanem mert a zöldellő táj Vénuszra emlékezteti és húzza vissza vétkeihez: a csábító Vénusz ugyanis, ahogyan maga is említi, selymes pázsitágyban él a réten.⁷¹

Mit más csak alig bírt, az útnak szörnyű nagy kínjait mily könnyen tűrtem én! Míg más a rétek zöld palástján lépdelt, a lábam kő vagy tüske tépte fel, ha szívük forrás hús vizétől éledt, Nap izzó lángját szomjan tűrtem el. [...] És zárt szemekkel, hogy ne lássam zöldjét, bolyongtam át Itália áldott földjét.⁷²

Tannhäuser kétségbeesése Gracián gyötrődésében és szabadulni akarásában is visszatükröződik, egyikük sem tud ellenállni a kísértésnek, ezért mindketten becsukják szemüket, hogy ne érzékeljék a körülöttük lévő világot: „Gracián kitartóan, egyenletesen, feszesen lépegetett tovább, és nem nézett hátra. Nem nézte meg a gyönyörű erdőket és berkeket, amelyek az út mentén egymást váltogatták, nem törődött a sok apró színes mezei virággal, nem hajolt le megszagolni egyet is. Mintha azt mondta volna: – Nem, nem, itt nem állok meg, még ma messze el akarok érni, jó távolra hazulról, a gyermekkoromtól, az emlékeimtől, a tanítómesteremtől, az egész régi életemtől.”⁷³

⁶⁸ Richard WAGNER, *Tannhäuser*, ford. ZÁVODSZKY Zoltán (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, Operaszövegkönyvek, 21) 5–6.

⁶⁹Uo. 8.

⁷⁰CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 168.

⁷¹Richard WAGNER, *Tannhäuser*, i.m. 7–8.

⁷²Uo. 34.

⁷³CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 170.

A kereszténység szülőföldjére való zarándoklat szintén nem csak a *Tannhäuser*ben jelenik meg. Noha a *Hegyszoros*ban nem találunk semmiféle konkrét helymegjelölést, Csáth Géza belehelyezi a művet az itáliai kultúrába, amikor először festményként ábrázolja a teret: „Gyönyörű reggel volt, gyenge szél fújt, alig hűvös, vidám, bohó szellő. Köröskörül varázslatos és szokatlan színek, amilyeneket csak a legnagyobb festők tudnak összehozni.”⁷⁴ Csáth Gézát mindig is az irodalommal és a zenével együtt foglalkoztatta a képzőművészet is, sokat festett, rajzolt és naplójában is szívesen örököltette meg az őt körülvevő embereket. Gyermekként festői műtermet állított fel lépcsőházukban és kamaszként komolyan érlelődött benne a festőművészi hivatás gondolata is.⁷⁵

A novellában később, amikor a dús fűben megjelenik a szőke asszony, aki Gracián számára az ideális választást jelentené, Csáth Géza immár festőművészt is társít a nő adottságaihoz: „Az orr nemes és tökéletes rajza finomította meg a hatalmas testet, és kicsinyítette rubensi méreteit.”⁷⁶ Rubens ugyan flamand származású volt, tudjuk, pályáját és alkotóművészetét milyen nagymértékben befolyásolta római útja, a rá jellemző monumentalitás szerepe is ekkoriban kezdett leginkább kibontakozni alkotásaiban, melyek között megtalálhatjuk a női test szemléltetését is. Ahogy pedig Gracián egyre közeledik a novellában az általa csodált nőeszményhez, konkrét festőművészeti ábrázolásokkal találja szemben magát: „Vörös hajuk bronza ragyogott a délutáni napban, és viruló testük barnás tónusaiban Tiziano és Correggio legszebb Vénuszaira emlékeztettek.”⁷⁷ Ezek a festmények a női test, az erotika legismertebb illusztrációi közé tartoznak a képzőművészetben, és mivel a novella során itt nevezi meg Vénuszt először egzakt módon a szerző, a *Tannhäuser*be is itt íródik bele igazán Gracián története. Az említett három festő mindegyikéről elmondható továbbá, hogy művészetüket áthatotta a vallási közeg és ábrázolásmód, tehát Csáth Géza általuk csempészte leginkább bele a *Hegyszoros*ba a *Tannhäuser* kultikusságát és dogmatikusságát. A már korábban említett Csáth-kézirat a *Tannhäuser* kapcsán szintén foglalkozik a novellába rejthető képiség, a festői látvány problematizálásával, többek között épp a női test „festményszerűségét” tematizálja, ahogy kulcskérdése Venus istennő mulatozása is.⁷⁸ A főhős Gracián neve értelmezhető utalásként akár Baltasar Gracián barokk íróra is, akinek életútjában fontos szerepet játszott a vallásosság: a családi papi hagyományokat követve belépett a

⁷⁴Uo. 169.

⁷⁵KELEMEN Éva, i.m. 16.

⁷⁶CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 171.

⁷⁷Uo. 172.

⁷⁸HÓZSA Éva, i.m. 76–77.

jezsuita rendbe, majd lelkészként is tevékenykedett. A *hős* című művében az igazi hősök attribútumait ismerteti, illetve a hősiesség mibenlétét értelmezi az itáliai hősteremtől (Seneca, Castiglione, Tacitus, Machiavelli) eredeztetve.

Ezután a *Hegyszoros* középpontjában lévő jelenet is a *Tannhäuser*-ből ered: Gracián egy tisztáson találja magát, ahová bűnös vágyai vezették, és ezen a ponton fut össze leginkább a novella és az opera szövege. Így látja Tannhäuser a színteret, amikor Erzsébethez visszatérve ráébred, hogy nem képes lemondani a vénuszi gyönyörökről:

Látom, hol egykor boldog voltam, már nyitva áll a nagyvilág! Az égbolt szebben fénylik ottan, a réten virul száz virág! Mily jó, a szép tavasz ha ébred és rám ezernyi hangja száll! A vágytól ujjong tűzben égve, csak űz és hajt a szív, a vágy!⁷⁹

A *Hegyszoros* narrátora pedig a tisztásra érve a következőképpen festi le az eseményeket:

Gracián ekkor már a távolba nézett, ahol szerteszét meztelen testekkel volt tele a mező. Száz és száz nő feküdt összevissza a magas fűben, mint égből hullatott almák és őszibarackok, vagy hirtelen kinőtt exotikus virágok.⁸⁰

Gracián tehát a *Tannhäuser* színterére érkezik, ahol ugyanabban a környezetben, ugyanazok a csábítók várják, akik az operai hőst, metaforikusan a bibliai tiltott gyümölcsként utalva rájuk.

Gracián nem tud ellenállni a hívogató csábításnak és férfiúi szabadságának, holott mint Tannhäuser Erzsébet esetében, ő is találkozik azzal a nővel, aki miatt érdemes lenne letérnie a bűn ösvényéről, de továbbáll: „Ez a szerencsétlen Gracián csak későn fogja észrevenni, csak későn fogja megtudni, hogy micsoda nagy hiba volt a szőke aszszonynál meg nem állapodni, kinek természete s nemes szépsége leginkább illelték fiatal korához és tapasztalatlanságához. Nyilván érez valamit a levegőben, vagy fél és aggódik a jövője miatt, vagy megrontotta valaki!”⁸¹ Így Gracián nem nyerhet bűnbocsánatot, ezért pedig halálával kell fizetnie: beszippantja őt az ígésző női testek tömkelege.

⁷⁹ Richard WAGNER, *Tannhäuser*, i.m. 14–15.

⁸⁰ CSÁTH Géza, *Hegyszoros*, i.m. 172.

⁸¹ Uo. 172.

„A nap már búcsúzott a hátunk megett, a távoli hegyeknél.”⁸² Ezzel egyrészt újra elérkeztünk a már ismerős alkonyati jelenséghez, mely Csáth Géza mindhárom olyan novelláját szilárdan összetartja, melyek valamely Wagner-operából nőttek ki magukat, másrészt pedig a *Tannhäuser* zárásához és hőse utolsó pillanataihoz is: „A vágy most bennem újra ébred, ha látom ezt a félhomályt. Mámoros lázban ég a vérem, a Vénuszhegy előttünk áll!”⁸³ Azonban ahogy alkonyodik, Tannhäuser története átszivárog *A Nibelung gyűrűjének* utolsó soraiba, s Gracián a Ring helyszínén találja magát: „A látóhatárt ebben az irányban két óriási szikla zárta el, majdnem összeértek, és csak igen szűk utat hagytak szabadon. Hegyszoroshoz hasonlított ez a hely, idegenszerű, félelmes és baljóslatú volt, mint az a völgykatlan, hol Hagen megölte Siegfriedet. Az aljában valóságos torlaszt alkottak a női testek. El volt zárva az út teljesen.”⁸⁴ Ekkor Tannhäuser sorsa összefonódik Siegfriedével, a két történet egymásba íródik és néhány sorral később a két wagneri hős végzete egybeolvad – Graciánt pedig hozzájuk hasonlóan nyeli el a végzet örvénye. Ahogyan a novella narrátora megjegyzi: „Olyan volt, mint egy hős, aki az élettől búcsúzik”.⁸⁵ Hős, hiszen mindhármuk vesztét ugyanaz okozta: nem tudtak ellenállni a nők, a szerelem, a vágy iránti rajongásuknak. Csáth Géza *Hegyszorosa* voltaképpen megkonstruálja a különböző művészeti ágakban megelevenedő keresztény bűnösség hagyományait: egy irodalmi szövegbe ágyazva hallatja zenei, és láttatja képzőművészeti tradícióit.

Az elemzett három novellát áttekintve azt hiszem, különböző perspektívákból megvilágítva kellőképpen kirajzolódott Richard Wagner operáinak, és egyáltalán a zene szeretetének hatása Csáth Géza szépírói tevékenységében. Ahogyan láthattuk, a *Délutáni álom* című kötet kezdő- és végpontját is *A Nibelung gyűrűje* jelöli ki – akár rejtetten, akár önmagát nem leplezni kívánó módon. Mind a három elbeszélés alkonyatkor játszódik, az *Istenek alkonyának* mintegy megidézéseként, és mindannyian kötődnek az álmokhoz is, ami valamiképpen burokba vonja a szereplőket és történeteiket. Végül pedig Csáth Géza *Wagner lírája* című írása nem csupán egy zenekritika a millió közül: a szerző három novellájának az alaptörténetét is magában rejti.

⁸²Uo. 173.

⁸³ Richard WAGNER, *Tannhäuser*, i.m. 36.

⁸⁴CSÁTH Géza, *Hegyszorosa*, i.m. 174.

⁸⁵Uo. 174.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Almási-Tóth András. *Az opera: Egy zárt világ – Az operai színjáték alapproblémái*. Budapest: Typotex, 2008.

Bartha Dénes. *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975².

Ifj. Brenner József: (Csáth Géza): *Napló (1906-1911)*. Szerkesztette Beszédes Valéria. Szabadka: Életjel, 2007 (Életjel Könyvek, 122).

Csáth Géza: *1000x ölel Józsi: Családi levelek 1909 – 1912*. Sajtó alá rendezte Beszédes Valéria. Szabadka: Életjel, 2008 (Életjel könyvek, 123).

Hózsá Éva. *Az alakítás (és a rózsagybeszövés) mint modell: Theodor Strom: Kései rózsák – Späte Rosen és Csáth Géza: Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*. Filológiai Közlöny: 2010, 1. sz., 71–79.

Kelemen Éva. *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza*. [Vámosszabadi]: Magyar Kultúra Kiadó, 2015.

Króó György. *Heilawâc avagy délutáni álom a kanapén: Négy tanulmány A Nibelung gyűrűjéről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Lang, Paul Henry. *Az opera: Egy különös műfaj különös története*. Fordította GERGELY Pál. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Staud Géza. *A „totális színház”: A művészetek egysége a színpadon*. Színház: 1968, 2. sz., 1–7.

Szajbély Mihály. *Csáth Géza*. Budapest: Gondolat, 1989 (Nagy magyar írók).

Csáth Géza. *Mesék, amelyek rosszul végződnek*. Sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. Budapest: Magvető, 1994.

Csáth Géza. *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*. Sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. Budapest: Magvető, 2000.

Tóth Dénes. *Hangversenykalauz I-II*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.

Wagner, Richard. *Mein Leben*. Második kötet. München: F. Bruckmann Verlag, 1911.

Wagner, Richard. *A Nibelung gyűrűje: Színpadi ünnepi játék*. Fordította Blum Tamás. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

Wagner, Richard. *Tannhäuser*. Fordította Závodszy Zoltán. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, (Operaszövegkönyvek, 21).

PRIVÁT ÖKOLÓGIA.

ÁLLAT- ÉS NÖVÉNYMETAFORÁK MINT SZUBJEK- TUM- ÉS OBJEKTUM-KÉP(ZET)EK LEHETSÉGES MÓ- DOZATAI EL KAZOVSZKIJ KÖLTÉSZETÉBEN

HAJNAL ZSOLT

„Légy hát, akár az állatok,
oly nyersen szép és tiszta,
bátran figyelj, mint ők figyelnek
kegyetlen titkaikra.”

Pilinszky János: Magamhoz

I. ÖNARCKÉP-PROJEKCIÓ: A „VEGYES ÁLLAT” ÉS AZ ANIMISTA SZUBJEKTUM

El Kazovszkij hagyatéki *Állatsereglet*¹ című verseskötetéből sajnos egyetlen darabot sem emeltek át a posztumusz megjelent *Homokszökőkút*² című, az egész költői életművet bemutatni kívánó válogatásba, pedig az oeuvre egyik domináns kérdéséhez, a természet(es)hez való viszonyulás átfogóbb megértéséhez elengedhetetlen adalékul szolgál. Még egyszer ez a szó: adalék, vagyis szupplementum. Kazovszkij egész költői munkásságára, illetve a vele készült interjúanyagra kiterjeszthető a Derrida nevéhez fűződő szupplementaritás, vagyis a „kiegészítés” fogalma. A szupplementaritás felveti

¹ El Kazovszkij, *Állatsereglet*, ford. Erdei Ilona, El Kazovszkij Alapítvány, <http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers02.pdf>.

² El Kazovszkij, *Homokszökőkút*, kiad. Morcsányi Géza (Budapest: Magvető, 2011).

azt az ambivalenciát, hogy úgy tűnhet, a kiegészítő elem kevésbé fontos annál, amit kiegészít, mivel csak adalékként szolgál annak teljességéhez, ugyanakkor maga a kiegészítés rendelkezik azzal a többlettértékkel, hogy éppen általa válik egésszé a nem egész.³ Ugyanez a kontraszt színezi a Kazovszkij képi világában uralkodó képszövegviszonyok hierarchikus rendszerét feltételező véleményütközéseket, de mivel nincsen „zárt totalitás, az egészek felnyílnak, feltárják kiegészítésre szoruló, nem teljes természetüket”,⁴ s világossá válik, hogy teljesen ésszerűtlen abbéli értelmezői törekvésünk, hogy letegyük voksunk a festői vagy költői életmű, a képi vagy szövegbeli regiszterek superioritásának vonatkozásában. Így a hagyatéki versek elemzése során sem azok „értéke” vagy létjogosultsága az egyik legfőbb kérdés, hanem sokkal inkább az, hogy általuk differenciáltabb képet kaphatunk-e arról, ami Kazovszkij képzőművészeti munkásságában a festő nyelv elnagyoltsága következtében fragmentumként artikulálódik, éppen ezért oly nehezen értelmezhető. Többek között ilyen az *Én* is.

Az *Én* Kazovszkij korai verseiben rendszerint a hiperbaton használatával szólal meg, vagyis logikailag sokszor összefüggéstelennek tűnő, az előző gondolatmenetet folytonosan megakasztó sorokban. Igazi francia kertben bolyongunk olvasásuk során, az elvadult magánmitológiai mondatlabirintusokban pedig minduntalan azokkal a „szörnyekkel” találkozunk, amelyek a vizuális ábrázoltság tekintetében más formát vagy kevesebb szerepet kaptak ugyan az életműben, az interjúk során viszont újra és újra felhívta rájuk a figyelmet a művész, mintha eligazodási pontokat kívánt volna nyújtani ezzel. Ez az összetett *Én* többek között olyan nyilatkozatokat tett önmagával kapcsolatban, hogy „első helyen a természettudomány állt”,⁵ és ha a Szovjetunióban marad, akkor mindenképpen valamilyen természettudós vált volna belőle.⁶ „De mellette ugyanúgy ott volt az állatkert, az állatok imádata, aztán az ásványok gyűjtése. Sokáig ezért akartam mineralógus lenni, de persze őslénykutató is, meg mindenféle más, ahogy a legtöbb gyerek.”⁷

Ez a gyermekekre jellemző, és úgy tűnik, a gyermekkorból átörökölt lázas megismerési vágy is közrejátszhatott abban, hogy Kazovszkij az *Állatokat* magába foglaló

³ Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba* (Budapest: Osiris, 2006), 241.

⁴ Uo.

⁵ Marton Éva, *Látogatóban El Kazovszkijnál – A Galatheák mindig férfiak voltak* (Marton Éva beszélget El Kazovszkijjal. Lugosi Lugó László fotóival), http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/latogatoban_el_kazovszkijnal_a_galatheak_mindig_ferfiak_voltak955.html.

⁶ El Kazovszkij, *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerk. Cserjés Katalin és Uhl Gabriella (Budapest: Magvető, 2011), 215.

⁷ Uo., 227.

Állatsereglet versciklus mottójaként egy Csukovszkij-gyerekvers részletét választotta. Bár Kazovszkij az első hatsoros strófát nem tüntette fel, a további gondolatmenet tekintetében elengedhetetlen, hogy a költemény ezen részének nyersfordítását is közre adjam:

„Murocskának füzetet adtak,
Mura rajzolni kezdett.
- Ez egy kócos fenyő.
Ez egy kiskecske.
Ez egy szakállas nagybácsi.
Ez egy ház kéménnyel.

- Mi ez az
érthetetlen, különös lény
Tíz lábbal,
Tíz szarvval?

- Ez a csúnya öklelős, harapós,
Az én fejemben
született meg.

- Miért hajítottad el
a füzetet,
Hagytad abba a rajzolást?

- Mert félek tőle.”⁸

A versben megszólaló kislány, Murocska rajzán egy, a lélektanban alkalmazott tematikus rajzvizsgálati módszer elemei kapnak kitüntetett szerepet. A ház-, fa-, ember-rajzteszt (HTP) információszerző eszközként egyfajta feldolgozó mechanizmust maga után vonó projektív értékével igyekszik szavak nélkül beszédre bírni a gyermeklelkeket. Kézenfekvő, hogy az emberrajz nyújtja az egyén számára a legközvetlenebb önarckép-projekciós lehetőséget identifikációs modelljeinek megjelenítésére⁹. Ahogyan látni fogjuk, Kazovszkij a versben feljegyzett animális jelenségek útján saját identifikációs

⁸ Корней Чуковский, Стихи и сказки (Иллюстрации Владимира Канивца) (Москва: Эксмо, 2005), 205. (ford. Hajnal Zsolt)

⁹ Vass Zoltán, *A képi kifejezéspszichológia alapkérdései – Szemlélet és módszer* (Budapest: L'Harmattan, 2011), 99.

modelljéről ír. Ez azért is érdekes, mert a vers azzal a két sorral kezdődik, hogy „*Jöttek az állatok a küszöbömre / Örültem, hogy van védelmem*”, vagyis tükörpozícióból szólal meg a lírikus éneke, önmaga az, akitől fél, és akivel szemben védelmet remél.

Kazovszkij képregényes oeuvre-jén, Edvard Schön nürnbergi fametsző elnevezésével élve *vexierbildjén*, azaz *rejtvényképén* végigvándorló „vegyes állat” – és ezt már számtalanszor leírták –, a mindenkori szubjektum megtestesítője. A hazánkban az azt megillető recepcióval sajnos a mai napig nem rendelkező, interdiszciplináris módszertanú ökokritika kitüntetett figyelmet szentel a kérdésnek, hogy hol is húzódnak az állatok és emberek közötti határok, behatárolható-e a két faj természetbeli halmaza által kimetszett unió.

Az ökokritika kifejezést minden bizonnyal William Rueckert használta legelőször *Literature and Ecology: An Experiment in Ecoricism* című, 1978-ben megjelent esszéjében.¹⁰ Az ökokritika összekapcsolható más megfontolásokkal is, leginkább a társadalmi ökoszisztéma olyan szegmenseivel, mint a kisebbségek helyzete, a nemi hovatartozás, vagy a nemzeti, faji, kulturális identitás kérdése, továbbá olyan területekkel is állandóan érintkezésben van, mint a biológia, urbanisztika, építészet, helytörténet, ökológia stb., így tehát az is megállapítható, hogy nem beszélhetünk egyféle ökokritikáról, sokkal inkább különféle ökokritikai megközelítések egész soráról.¹¹ Ezen karakterisztikusságából, vagyis interdiszciplináris jellegéből adódik, hogy bármilyen írásmű áttekinthető az ökokritika perspektívájából. Az olvasás ilyen lazább fókuszáltsága a kánon felülvizsgálatát is lehetővé teszi.

Christopher Manes találóan jegyezte meg, hogy „kultúránkban (és általában az írással kultúrákban) a természet valóban néma, abban az értelemben, hogy a beszélő alany státuszát féltve őrizzük mint kizárólagos emberi kiváltságot.”¹² „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”¹³ – El Kazovszkij tizennégy éves, mikor az uráli ipari városból, Nyizsnij Tagilból áttelepül választott hazájába, Magyarországra, és az anyanyelv elvesztésével együtt elveszti egyetlen és legfőbb kifejezőeszközét. Ezután érdeklődése az irodalomtól a képzőművészet felé tolódik, de a nyelv a képzőművészeti alkotások létrejöttében is szerepet játszik: „[v]alójában verbális típusú ember vagyok, fo-

¹⁰ Nemes Péter, „Az ökokritika rövid története”, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 342.

¹¹ Uo., 341-343.

¹² Christopher Manes, „Természet és hallgatás”, ford. Nemes Péter, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 348.

¹³ Perneczky Géza, „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben” - El Kazovszkij művészete és különös személyisége”, *Holmi* 22 (8 2010): 1030.

galmakból építem fel a képeimet is.”¹⁴ Uhl Gabriella írta Kazovszkijről *Identitás-shock* című tanulmányában, hogy „a hátrahagyott „nyelv” és az új életszituáció folyamatosan arra ösztönzi a művészt, hogy én-központú alkotásokat hozzon létre (akár irodalomról, akár képzőművészetről legyen szó), folyamatosan a „Ki vagyok én?” kérdésre keresi a választ.”¹⁵ Ezen a ponton kapcsolódik igazán a „szentimentális” esztétikai érzékű¹⁶ Kazovszkij művészete az ökokritika diszciplínájához, hiszen többszörös identitásával képes volt nyelvi és képileg artikulálni azt az „animista szubjektumot”, amely „ellenáll az emberi/nem-emberi megkülönböztetésének.”¹⁷ Áttételesen olyan animizmust szólaltat meg, ami az írástudás, illetve a keresztény egzegézis megjelenésével a közép-kor idején megszűnt a nyugati kultúrában létezni. Sok törzsi társadalomnak azonban még ma is az alapja, ezzel a regresszióval pedig paradox módon kulturálisan progresszív (és szubverzív) tettet hajtott végre a ’70-es és ’80-as évek magyarországi underground ellenkultúrájában.

A „vegyes állat” alkalmas figura volt Kazovszkij számára, hogy általa hangot adjon periférikus szubjektumának: biológiailag női testének, homoszexuális férfi nemi szerepének, az emigrációt követően pedig kora gyermekségétől kezdve legfőbb kifejezőeszközének, az orosz anyanyelv elvesztésének és egy új kultúrkörbe való integrálódásának. Bár az öndefiníciónak ez a példája elsőre unikálisnak tűnhet, hasonló modellekre akad példa a világirodalomban. Aldous Huxley is „vegyes lényeknek” tartotta az embereket, mi több egyenesen a kételtűek (*Amphibia*) osztályával azonosította őket.¹⁸ Az ilyen identitáskonstrukciók voltaképpen párbeszédbe lépnek a profán és egyházi világban egyaránt érvényben lévő „törvénnyel”, ami „természetgyalázásként” könyveli el a másságot, hiszen a szexualitás területén létező tilalmak alapvetően jogi természetűek,

¹⁴ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 103.

¹⁵ Uhl Gabriella, „Identitás-shock”, in Cserjés Katalin és Szauter Dóra, szerk., *„Merőleges viszonyok”* (Szeged: JATEPress, 2015), 35.

¹⁶ A „szentimentális” és klasszicista esztétikai iskolának merőben más volt a természetfelfogása, de ennek megfelelően ellentétes volt a kettőnek a civilizációhoz való politikai és filozófiai viszonya is. Utóbbi a kartezianizmus középkori animizmussal folytatott harcából következően áldásosnak tartotta, hogy a kultúra eltávolítja az embereket a gyökereiktől, hiszen meglátása szerint szeretni csak a humanizált természetet lehet. A „szentimentális” iskola ezzel ellentétben az őseredetiséget, a vad állapotot részesítette előnyben. Erről lásd bővebben: Luc Ferry, *Új rend: Az ökológia*, ford. V. Tóth László (Budapest: Európa, 1994), 207-215.

¹⁷ Manes, „Természet és hallgatás”, 352.

¹⁸ Lásd: R. S. Deese, *We Are Amphibians: Julian and Aldous Huxley on the Future of Our Species* (California: University of California Press, 2014), 146.

továbbá a „természet”, amivel igazolják őket, „szintén egyfajta jog”.¹⁹ A biológiai rendszertanokhoz hasonlóan a 19. században a pszichiáterek is elkezdik kategorizálni a különféle embertípusokat, majd különféle nevekkal látják el őket (pl. zoofilek, automonoszexuálisok), amelyek mindegyike olyan természetet jelöl, amely eredendően összeütközésbe kerül a törvény által meghatározott „természetessel”, és kontroll alatt tartásuk végett még ott is további alfajokat hoznak létre a rendszerben, ahol erre egyébként már lehetőség sincs.²⁰ A hermafroditák például hosszú ideig bűnözőnek számítottak, mivel anatómiai felépítésük, amely a férfi-női oppozíciós ellentétpár elsődleges és másodlagos nemi jegyeinek határait nyíltan áthágja, eleve erre az „eretneki” pozícióra predesztinálta őket.²¹ Az ehhez a létállapothoz hasonló sehonnai, köztes, vándorló létezésről Kazovszkij így nyilatkozott: „(...) a Szovjetunióban ugyanolyan lehetetlen, használhatatlan őshüllő vagyok, mint Budapesten. A legjobb esetben kuriózum, múzeumi példány (...) Itt azt mondják rólam, hogy azért vagyok ennyire beépíthetetlen, mert ott élek, ott meg azt, hogy összes abnormalitásom innen származhat.”²²

II. ORÁLIS INKORPORÁCIÓ. AZ ALIMENTÁRIS ÓSAFFEKCIÓKTÓL AZ ABJEKTEN ÁT A VAGINA DENTATÁIG

Azért is volt fontos idézni az előbbi interjúrészletet, mert Kazovszkij kivételesen őshüllőként aposztrofálta benne saját magát. Az *Állatok* első strófájában azt olvashatjuk, hogy *„Jött a diplodocus is / Fél évszázadig tanítottam, hogy tiszteljen / Hogy hallgasson a kezek és lábak kéréseire / És ne egyen embert”*. Kazovszkij egy köztudottan növényevő állatról jelenti ki, hogy le kellett szoktatnia a húsról, vagyis szocializálnia kellett, hogy az emberre nézve ártalmatlan legyen. Ebben az olvasatban ugyanolyan társas, ugyanakkor köztes lénné válik, mint a kutya vagy a „vegyes állat”, ami egyszerre részese és kiszolgáltatottja az emberi természetnek. Ismerve Kazovszkij húshoz fűződő Francis Bacon-i viszonyát, az idézett sorok lényege abban foglaltatik, hogy az alanyi költő szemszögéből nézve nem létezhet(ett) olyan élőlény, amelynek komfortérzete és fennmaradása ne a hús fogyasztásától függött volna. A freudi pszichoanalízisben az

¹⁹ Michel Foucault, *A tudás akarása*, ford. Ádám Péter (Budapest: Atlantisz, 1999), 41.

²⁰ *Uo.*, 47.

²¹ *Uo.*

²² Rényi András, *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij életmű (kísérőfüzet)* (Budapest: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015), 28.

oralitás áll a lelki fejlődés középpontjában. Annak ellenére, hogy Freud a libidót mint lelki energiát a szexualitásban vélte felfedezni, a szexualitás Freudnál is elsősorban orális úton nyilvánul meg. Karl Abraham pszichoanalitikus megközelítésében az orális inkorporáció törvényszerűen maga után vonja a bekebelezés tárgyával vagy a tárgyat kínáló személlyel való identifikációt.²³ A szükségszerű, szándékos és aktív táplálékfelvétel, ami az élőket leginkább megkülönbözteti az élettelenektől, egyidős az étellel. Kazovszkij versében az elbeszélő szemszögéből a szocializált társadalom részesévé válni paradox módon éppen az egyént létezésében meghatározó legelemibb ösztönkésztetés kontrollját vagy *maradékaltan* elfojtását feltételezi – ellenkező esetben marginalizálódik és kítaszítottá válik: a természet korcsává, a tudatos fajállomány fölös selejttjévé. Az étkezés az egyike azoknak a hétköznapi aktusoknak, amelyeknek kondicionált voltában a kulturált ember programja leglátványosabban kifejeződik. Ezeket a kötelező érvényű szokásokat kezdi el ironikus hangnemben listázni egy helyütt a versben a költő, mintha egy kisgyereknek adna intelmeket a rendes viselkedést illetően, rámutatva ezzel azok konstruált, ebből kifolyólag pedig nevetséges voltára: „*Nem illik a szőnyegre köpködni, / Még kevésbé – / Önmagunkkal beszélgetni. / Ezért vele a mellékhelységben ülünk, / Ott senki se hall meg minket.*” „*Elég talány van a szájban / Hogy kipreparáljuk a köpést – / Kifogástalan rend*” – írja Kazovszkij, megelőlegezve, hogy a tizenhárom strófás versben majd az orális fixáció tematikus láncára fűzi fel mondanivalóját.

„*Köpjétek ki a villákat és a késeket, / Valamikor táplálkozni is kell; - / Mind növekedésben vagyunk.*” – szól Kazovszkij parainézise az étkezési etikett mellőzésével, a táplálkozás általa preferált módszerének integrálására való buzdítással az eszköztelen és telhetetlen bekebelezésre. Az evőeszközökkel szembeni averzió egyfajta infantilis pozícióból való megszólalást sejtet, ahonnan az effajta szocializációs instrumentumok használata értelmetlennek és feleslegesnek tűnik. A „növekedésben levés” mint a természetes fejlődési folyamat egyik stációja mintha ürügyként szolgálna arra, hogy legitimé tegye az ösztönszintű cselekedetek elkövetését és gátlástalan megélését a növekedés eredményes abszolválásához. Az újszülött legelső tapasztalatainak legnagyobb hányadát orális érzetek útján szerzi – öröme vagy éppen örömtelensége szájélménynek és éhsége kielégítésének függvénye. Ezek az alimentáris ősaffectiók alapozzák meg a későbbi érzelmeket. A mélyebb lelki élményeknek és a személyiség mélyszerkezetének fundamentumát szolgáltatja a táplálkozás, amelynek kielégítési módja minden későbbi tapasztalásra, tanulásra, azonosulásra, befogadóképességre, élményre hatás-

²³ Forgács Attila, *Az evés lélektana* (Budapest: Akadémiai, 2013), 149.

sal van.²⁴ Ha ez a természetes folyamat valamiféleképp sérül, az az egész személyiségen nyomot hagy – kihat a szexuális viselkedésre, az örömképességre, a habitusra, a szociális kapcsolatok jellegére és minőségére is.²⁵

A köpés orális aktusát Kazovszkij már a vers második strófájában bevezeti, és összesen háromszor fordul elő a szakaszok folyamán. Az undorérzet és a köpés közti kapcsolat arra mutat rá, hogy a szubjektum pszichikumának mélyrétegében jelen van egyfajta koprofil attitűd, vagyis a parafilák, szexuális devianciák azon fajtája, amely „undorító dolgok” – a leggyakoribb esetben széklet – lenyelésére készlet, ebben a vonatkozásban a köpés ellenreakcióként jön létre a koprofilával szemben.²⁶ Az „undorító dolgot” jelen esetben a társadalmi normarendszer jelenti, a protokoll felszámolandó konstrukció csupán. Így jön létre a kristevai *abjekció* inverze Kazovszkij versében. Az abjekció azokat a társadalmi reakciókat jelenti, amelyek kijelölik az elfogadható és elfogadhatatlan, a szent és a tisztátalan határait, a közösség így az elutasítás és kirekesztés eszközével próbálja megvédeni magát az idegenség és a másság ellen.²⁷ Kristeva az abjekciónak három különböző formáját különíti el: „az étellel és általában az inkorporációval, bekebelezéssel, befogadással; a testvadászatokkal, testi melléktermékekkel és holttesttel kapcsolatos szorongásokat, végül pedig a szexuális különbözőségekre irányuló abjekciót.”²⁸ Az *Állatokban* az orális inkorporáció – és ahogyan később látjuk majd, ezzel együtt a szexuális különbözőség –, szemérmetlen megélése válik a vers tárgyává és az elbeszélő vágyává, az ezeket mindenkor elutasító osztársadalmi reakció pedig abjekté. Az osztársadalmi reakció effajta létrejöttéről beszél egyébként Foucault is, mikor megfigyeli, hogy a tudomány az orvosi gyakorlattal karöltve „azt a célt tűzte ki maga elé, hogy biztosítsa a társadalom fizikai erőnlétét és erkölcsi tisztaságát, és ezen az alapon próbálta „kiselejtezni” a különféle fogyatékoságok hordozóit, a degeneráltakat és elkorcsosultakat, ezért próbálta a biológiai és történelmi szükségállapot nevében igazolni – megannyi magától értetődő „igazsággá” avatva őket – az államilag támogatott rasszizmus minden formáját”²⁹ – és próbálja a mai napig.

²⁴ Uo., 27-28.

²⁵ Uo., 28.

²⁶ Ferenczi Sándor, *A pszichoanalízis haladása* (Miskolc: Hermit Könyvkiadó Bt., 2010), 138.

²⁷ Csabai Márta és Erős Ferenc, *Testhatárok és énhatárok* (Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 2000), 76. – A *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* angol fordításában harmadik kategóriaként nem a szexuális különbözőség, hanem a női test és a vérfertőzés szerepel. Lásd Julia Kristeva, *Powers of horror: An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), 93.

²⁸ Uo., 91.

²⁹ Foucault, *A tudás akarása*, 56.

„Szürke acélmagként” repül el előttünk a harmadik strófában egy másik vegyes állat, „Az őrült denevér”, a repülni képes emlősállatok csoportjának egyedüli képviselője. Hogy itt is az önkép-alkotás egyik komponensével van dolgunk, arra elsősorban abból következtethetünk, hogy a fent idézett hasonlított Kazovszkij Váradi Júliával való beszélgetésében az önészlelés metaforájaként használta: „az én esetemben talán egy kemény acélgolyó van legbelül... (...) Az acélgolyó, vagy egyszerűbben szólva egy belső állandó önészlelés, talán nagyon sok emberben megvan. De akiben kevés az önisméretre való készítés, az nem meri vállalni saját magát. Az én esetemben ez a belső "mag" nemcsak a tudatalatti magmájából áll, hanem a reflexiók és önreflexiók tömegéből is.”³⁰ A versbeli hasonlított, a vérszívó denevér táplálkozási szokásai révén összekapcsolódik a kannibalisztikus vámpír mitológikus alakjával, Kazovszkijnak pedig megfelelő vehikulumot biztosított ahhoz, hogy szimbolikusan beszélhessen bekebelező attitűdjéről. Az életmű vége felé a festményeken a „vegyes állat” szárnyakkal a hátán jelenik meg (*Elszáll a lélek?*), ezzel pedig az egyébként is hibrid élőlény a denevérhez hasonló, repülni képes emlősállattá lényegül át.

Pályája elején Kazovszkij megkötözött-becsomagolt aktokat festett, ezeket a munkáit pedig egyedi és egyben eltárgyasító módon csendéleteknek nevezte, mert a csendélet „mindig valami nagyon vonzó dolognak az ábrázolása.”³¹ Kazovszkij dehumanizáló és tipikusan hedonista festőként magukat felkínáló ételként szerette volna megjeleníteni az emberi testeket, de senki nem látta gyönyörűnek azt, amit a festő annak látott, „a barack szeméből mindenki a szabadságvágyat, a szőlő helyzetéből meg az alávetettséget, sokszor egyenesen a nők alávetettségét és hasonlókat olvasta ki, aminek persze az akkori kontextusban azonnal politikai jelentése is támadt,”³² pedig Kazovszkijt – saját elmondása szerint – ez nem foglalkoztatta. A művész Földényi F. Lászlónak beszélt a pusztítás iránti élettani vágyról mint az emberi természet egyik immanens sajátosságáról:

„E.K.: (...) A halandóság miatt az ember elpusztítható, de ugyanakkor minden élőlény pusztít is, hiszen abból élünk, hogy el kell fogyasztanunk valamit. Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk.

F.F.L.: A leginkább arra, akit szeretünk. Ahogyan Fassbinder Quarelle-jében énekel: „Each man kills the thing he loves”.

³⁰ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 212.

³¹ *Uo.*, 203.

³² Kazovszkij, *Látáscsapda*, 204.

E.K.: Még mielőtt azonban valaki azt feltételezné, hogy ez valami különlegesség, gondoljon arra, hogy eleve a táplálkozás során az ember azt eszi meg, amit szeret.³³

Forgács Attila szerint a két jelenség, az evés és a szeretet³⁴ legkorábbi egyidejű megjelenése az egysejtűeknél figyelhető meg: a kopuláció során a két egyed teste teljesen egymásba olvad, a konjugáció esetében pedig – amely a korai affiliáció fejlettebb formája –, nem a két test egésze kebelezi be egymást, csupán egymás magjait veszik át, a bekebelezés így a vonzalom archaikus biológiai kifejezőjévé válik, és vice versa a szeretet kifejezhető orális úton.³⁵ Ugyanakkor – ha felidézzük a vadászatot mint férfit transzcendentáló tevékenységet és annak fontosságát Kazovszkij munkásságában (mivel múlt századi stilizált férfitudattal nőtt fel)³⁶ – nyilvánvalóvá válik, hogy Kazovszkij sokkal inkább a *Carnivorákra*, vagyis a ragadozók rendjére jellemző archaikus kegyetlenséggel szerette volna bekebelezni rajongásának mindenkori tárgyait, a nőies szépségű fiatal fiúkat, akiket viszont biológiai meghatározottságai révén sosem tudott vágyainak megfelelően birtokolni. Christina von Braun gender-teoretikustól származik az elmélet, miszerint „a férfiasságot a nézés definiálja, a nőiséget pedig az, hogy nézik”.³⁷ Teátrális művészetében a passzív szépséget megtestesítő látványobjektumait áthat(ol)ó tekintetével, vagyis a nézés fallikus hatalmával tette magáévá.

A penetráció egy másik képletes formájával, így pedig az önészlelés egy újabb lépcsőfokával van kapcsolatban az őrült denevér (röp)képe. A táplálkozás fontos eszközei a fogak. A fogak pedig a denevérek és a kannibalista vámpírok elsődleges attribútumai. Forgács Attila jegyzi meg, hogy „a szeretet az embernél is hajlamos az oralitás valamely módjába transzformálódni. Az archaikus kopulációval analóg jelenség az affiliatív kannibalizmus, míg ennek szelídebb formái (testrészevés) inkább a konjugáció lényegére

³³ *Uo.*, 175.

³⁴ Bár azt nem tudhatja pontosan a szerző, hogy az egysejtűek szaporodásának ezen lehetséges módjai folyamán szerepet játszik-e a szeretet, a kopuláció és a konjugáció metaforikusan jól szemlélteti oralitás és öröm kapcsolatát, archaikusságát. A sejtosztódás jóval sokrétűbb folyamat, mint ahogy azt a szerző leírja. A példában említett konjugáció például a meiózis, vagyis a genetikailag különböző sejtek létrehozásának egyik formája a transzformáció és transzdukció mellett, amelynek folyamán a „hím” baktérium egy egész kromoszómát juttat a „női” sejtbe, egyes részeit kicseréli a „női” sejt saját kromoszómájának hasonló részeivel, így az utódsejtekben a két kromoszóma részei keverten jelennek meg. A sejtosztódásról lásd bővebben például Csányi Vilmos könyvének erre vonatkozó fejezetét: Csányi Vilmos, *Sejtbiológia* (Budapest: Gondolat, 1976), 321-338.

³⁵ Forgács, *Az evés lélektana*, 143.

³⁶ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 33.

³⁷ Cseh Zoltán, *A meztelen férfi, avagy a pénisz az erotikán túl*, <http://uj szo.com/napilap/szal on/2013/06/08/a-meztelen-ferfi-avagy-a-penisz-az-erotikan-tul>.

utalnak.”³⁸ Ezzel a pusztító és agresszív antropofágiával oppozícióban helyezkedik el az emberevés proszociális formája, az affiliatív antropofágia, melynek lényege a szeretett személy egzaltált átöröklése, az orális identifikáció biológiai szinten (a kopulációhoz és konjugációhoz hasonlóan).³⁹ Mindezek ismeretében egészen egyszerűen dekódolhatóvá válik, hogy Kazovszkij, aki saját elmondása szerint egész életében arra vágyott, hogy normális homoszexuális férfi lehessen,⁴⁰ miért tartotta szükségesnek hangsúlyozni a denevért – áttételesen pedig vele együtt a vámpírt – állatseregletében: a fogak fallikus szimbólumként a vérszívást, harapást a koitusz szublimált metaforájaként jelenítik meg. Mi több, az orális agresszivitás ikonográfiáját megtestesítő vámpír esetében a nemi jegyek ugyanúgy keverednek, ahogyan az az orális fixációit verbálisan és képileg „hadaró” Kazovszkij esetében történt. A száj egy olyan második vaginális nyílás, amellyel bármelyik férfi rendelkezhet, a fogak pedig olyan fallikus eszközök, amelyeket bármelyik nő birtokolhat, így a vámpír „a testnyílás nőies attribútumában rejt a behatoló szerszám férfias attribútumát”,⁴¹ ezzel pedig a folklórban ismert vagina dentata, vagyis a harapós női nemi szerv orális variánsának egyedi megjelenítőjévé válik.

III. NYELV, HIT, KASZTRÁCIÓ. AZ IRODALMI APASÁG TRANSZGRESSZIÓJA ÉS A HOMOSZEXUALITÁS SZUBLIMÁCIÓJA

Az orális fixációk tematikus centruma felé gravitáló *Állatok* lehetőséget ad a táplálkozás értelmezésének egy másik szintjére is, hiszen a már ismert szupplementumok ismeretében feltételezhetjük annak lehetőségét, hogy Kazovszkij folytonos istenkeresése mögött is a látványobjektum birtoklására irányuló vágy húzódik meg. Kazovszkij így ír anyanyelvének elvesztéséről: „megfosztottak a legerősebb fegyveremtől”,⁴² vagyis metaforikusan a számára legfontosabb fallikus jegytől. Élete utolsó interjújában vallott arról, hogy Jerzy Andrzejewski *A paradicsom kapui* című könyve elolvasása után tudatosult benne, hogy csak egy kasztrált szerelmét élheti át, hiszen a megfelelő férfitest hiányában sohase birtokolhatja a szeretett fiút, nem lehet az övé az a „mélységesen

³⁸ Forgács, *Az evés lélektana.*, 143.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 236.

⁴¹ Király Jenő, *A film szimbolikája – A fantasztikus film formái II./1.* (Kaposvár-Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010), 148-149.

⁴² Kazovszkij, *Látáscsapda*, 32.

női lény, befogadó, lány, a gyereklány és a fiatal nő közti keverék, a teljes befogadó barlang, anyai öl (...) egy fiútestben, egy fiúszépségben”.⁴³ Láthatjuk azonban, hogy a kasztrációs élmény már sokkal korábban jelen volt Kazovszkijnál.

Érdeemes bővebben taglalni, hogy a kasztrációs élmény mennyiben is függhet össze az elvesztett nyelvvel, a meg nem élt és nem reprezentált írói identitással. A viktoriánus kultúrában elterjedt volt az a fajta szexuál-esztétikai elmélet, miszerint a költő tolla – és nem csupán figurative –, annak pénisze, hiszen a patriarchális gondolat szerint az író az atya (vagyis az autoritás) szerepét játssza a szövegek létrehozásakor, amiként Isten tette azt a világ teremtésekor. Edward Said kimutatta, hogy a penna mint metaforikus pénisz magába az auctor szóba is beleépült, mivel egyszerre egy istenséggel és pater familiasszal, vagyis családfővel, a családja felett korlátlan hatalommal rendelkező rangos férfival azonosítja az író.⁴⁴ A patriarchális kultúrában a szöveg szerzője atyaként lép elé, vagyis egy nemző és teremtő erőként, akinek a pennája ugyanazt a funkciót tölti be, mint a pénisz – a nemzőerő eszközeként szolgál.⁴⁵ „A költészet maga a teremtőaktus, az élet aktusa, az archetipikus szexuális aktus. A szexuális költészet. A nő a mi teremtményünk, avagy Pygmalion szobra. A nő vers; Laura való(já)ban költészet...”⁴⁶

Felvetődik az a kérdés is, hogy Kazovszkij milyen mértékben lép(het)te át az irodalmi apaság „hagyományának” határait, hiszen a homoszexuális Pilinszky korai költészetében például olyannyira magára ismert, hogy a személyes érintettség okán oroszra fordította őket.⁴⁷ Én-központú alkotásainak létrehozása során párhuzamot vélt felfedezni Pilinszky és a saját vallomásos hangvétele közt. A vallomás ebben a kontextusban ki-

⁴³ Uo., 238.

⁴⁴ Sandra M. Gilbert, „Irodalmi apaság”, ford. Hódosy Annamária, *Pompeji* 8 (4 1997): 115.

⁴⁵ Uo. 118.

⁴⁶ Uo. 125.

⁴⁷ „- Amikor veled kapcsolatban valamiféle irodalmi párhuzamot kerestem, akkor Pilinszkynek a Halak a hálóban című versére gondoltam...

- Ennek rettenetesen örülök. Nagyon közeliek hozzám a fiatalkori versei. Ugyanaz a helyzet ezekkel is, mint Bacon képeivel: ha magyarul írtam volna, ezeket a verseket írtam volna meg. Egészen éles élmény volt, amikor olvastam őket. Annyira, hogy (ugyan soha nem fordítottam verseket a nyelvvel való szinte reménytelen küzdelem miatt) ezeket a verseket kénytelen voltam lefordítani oroszra. Vagyis újraírni oroszul. Addig lüktettek bennem, amíg le nem fordítottak. Személyesen nem ismertem Pilinszkyt, csak sokkal később, halála előtt négy évvel ismerkedtem meg vele, és akkor kiderült, hogy azok a versei valóban olyan állapotokban, olyan életben, életkényszerben íródtak, amilyenekben én is élek.” Kazovszkij, *Látáscsapda*, 44.

emelten fontos, hiszen az Foucault szerint az igazság előállításának legfontosabb módzata.⁴⁸

Az irodalmi apaság eme transzgressziója azt az irodalomszociológiai kérdést is felveti, hogy egy homoszexuális auktor (impliciten vagy expliciten homoerotikus) művészete hozhat-e létre utódokat? Másképpen: részesévé válhat-e a marginalizáló patriarchális szemléletű kánonnak a homoerotika, ha az auktor identitása a patriarchátus szemszögéből nézve mindenkori társadalmi nemi szerepének fundamentumát (utódnemzés) ássa alá?

Pilinszky hívő katolikus költőként integrálódott a kánonba, költészetének leginkább ezen regisztereit elemezték, és nem képezte vizsgálat tárgyát annak kisebbségi optikából való feltérképezése, pedig ezt mind bizonyos szöveghelyek, mind az életrajzi adatok lehetővé tennék (elég, ha csak a *Kenyér* című vers „*Lehetek gyilkos, homoszexuális*”⁴⁹ sorára gondolunk, vagy arra a jól ismert tényre, hogy egész életében férfiakba volt szerelmes, de hite miatt soha nem volt képes teljességében megélni érzéseit). Annak, hogy homoszexualitását sohasem taglalták vallomásos költészete kapcsán, az az oka, hogy noha a „vallomás felszabadít, a hatalom viszont hallgatásra ítél; az igazságnak semmi köze a hatalom világához, épp ellenkezőleg, a szabadsággal tart rokonságot, (...) az igazság korántsem természeténél fogva szabad (...), hanem sokkal inkább arról van szó, hogy létrehozását keresztülkaszul átszövik a hatalmi viszonyok.”⁵⁰ Arról sem szabad megfeledkeznünk ugyanakkor, hogy a vallomás egy diszkurzív aktus, amely egy hatalmi viszonyban jön létre, vagyis feltételez egy vallomástevőt és egy Másikat, aki „kényszerít, értékel, ítél és büntet, feloldoz és megbékít”,⁵¹ vagyis a gyónás elrejteni kívánt tárgya, esetünkben a nemiség, ha artikulálódik is valamilyen szinten, elnémulhat a Másik döntésének függvényében.

Pilinszky voltaképpen annak a már említett keresztény egzegézisnek „esett áldozatául”, ami gyakorló és elkötelezett hívőként egy olyan evidenciaként kezelt olvasat kritikai szemlélet nélküli elfogadására presszionálta, amelynek tétele szerint „minden dolog – beleértve a klasszikus irodalmat, az ördögöt, a viking hódításokat, a szexet és a természetet – Isten engedékenysége folytán létezik, és saját, általában kifürkészhetetlen céljait szolgálja.”⁵² Vagyis „egy bibliai szakasznak a *littera*, vagyis a szó szerinti (gyak-

⁴⁸ Foucault, *A tudás akarása*, 62.

⁴⁹ Pilinszky János *összes versei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1999), 178.

⁵⁰ Foucault, *A tudás akarása*, 63.

⁵¹ Uo., 65.

⁵² Manes, „Természet és hallgatás”, 353.

ran evilági) jelentése mögött kell legyen *moralis*, Isten által megállapított morális igazsága is. E mögött pedig valami felsőbb ok lappang, az *anagogue*, szinte biztosan az emberi megértés hatókörén túl, hacsak isteni reveláció nem tette előzékenyen nyilvánvalóvá.”⁵³ Kazovszkij versében az osztársadalmi reakció vált abjektvé, Pilinszky esetében ugyanakkor az au(k)toritásnak engedelmeskedve – hiszen a(z) (irodalmi) nemzőerőt egészében szabotálja a homoszexualitás megléte, *nőiessé tesz* –, paradox módon saját homoszexualitása vált az elutasítás tárgyává, ami aztán irodalmi szövegekben szublimálódott. Ezt a rejtvényt dekódolva vált Pilinszky Kazovszkij egyik irodalmi felmenőjévé.

A magyar nyelv nemet nem kifejező személyes névmásai lehetőséget biztosítottak Pilinszky számára az angolszász nyelvterületen csak *self-concealment* (ön-elrejtés) terminussal jelölt aktusra (ld. pl. az *Üzenet az üvegvárból* című, kötetbe nem rendezett, fiatalkori verset), Kazovszkijnak pedig lehetősége nyílt arra, hogy ne kromoszomális nemének megfelelően szólaljon meg. Egy helyütt⁵⁴ úgy fogalmazott, azért is döntött a magyarországi tartózkodás mellett, mert nyelve lehetővé tette számára, hogy semleges nemből beszéljen saját magáról. A fordítások szempontjából viszont egyértelműen kijelenthető, hogy éppen a magyar nyelv személyes névmásai miatt vagyunk képtelenek beavatottá válni a versek egyik legfőbb rejtélyébe: vagyis hogy milyen nembeli szerepet tölt be a beszélő szubjektum és a bálványozott szépség, az objektum. Néhol hasonló probléma sejlik fel Pilinszky kései verseiben is (*Álom, Sírkövemre*), amelyekben csak a „nemtelen” jelzővel mint fluid queer-identitást írja le önmagát vagy a Másikat. Ha a penna metaforikus pénisz és a heteroszexuális férfiak sajátja, adódik a kérdés, vajon miféle szervvel generálnak szövegeket a homoszexuális férfiak? És a női testben élő homoszexuális férfiak? Egyáltalán hoz(hat)nak létre kanonizált szövegeket vagy mind *apokrif* marad?

Amikor Kazovszkij úgy fogalmazott, hogy „az életem tulajdonképpen a hit kereséséből áll,”⁵⁵ akkor nem csak arra utalt, hogy a hit gyógyír a halálra, hiszen kitágítja az időt (Szaturnuszt, aki felfalja fiát, vagyis minket), hanem a (farkasét)vágy beteljesülése iránti sóvárgásáról is vallott. Az anya-gyermek alappozíció folytonosan megismétlődik az örökké infantilis emberiség történetében: a szeparációs szorongást végül az újraegye-

⁵³ Uo.

⁵⁴ „ – *Te hímnemben beszélsz?* – Persze. Oroszul én nem tudok kimondani egy nőnemű igét vagy jelzót, nekem az nonszensz. Azt hiszem, én részben azért maradtam Magyarországon, mert ez a nyelv fel szabadít.” = Kazovszkij, *Látáscsapda*, 49.

⁵⁵ Uo., 33.

sülés csillapítja majd. Ennek módja rendszerint az orális behatolás (csók), mely a korai oralitásból eredeztethető és a kopuláció vagy a csecsemőként való táplálkozás áttételes változata és reinkarnációja.⁵⁶ Ahogyan arról már volt szó, Freud pszichoanalitikus elméletében is kitüntetett szerepet játszik a gyermekkori táplálkozás, mivel Freud innen eredezteti a szexuális örömet. A korai életszakaszban a libidó – ami később a szexuális aktivitásért lesz felelős –, a táplálékfelvételre koncentrálódik: „[a] nő mellén szerelem és éhség talál egymásra.”⁵⁷ Szent Ágoston a keresztények Istennel való kapcsolatát a csecsemő anyamellhez való viszonyához hasonlította: „*Nélküled magamnak is vak vezetője volnék, s ha jól megy dolgom, nem a te kebleden élő csecsemő vagyok-e, nem belőled táplálkozom-e romolhatatlan eledellel?*”⁵⁸ A katolicizmusban az oltalmazó anyai öl képe ugyanakkor leválik az anyai test képzetéről és egy apai jellegzetességekkel bíró, felsőbbrendű instanciával párosul, a hit posztulátumai pedig biztosítják a hívő szubjektumot a szeretet örökkévalóságáról.⁵⁹ Az anyai és apai minőségek ilyesfajta keveredése azt a fajta androgün szubsztanciát eredményezi, amelyet Kazovszkij látvány- és vágyobjektumaiban folytonosan szakralizált. Amikor szentáldozás idején a pap Krisztus testeként átnyújtja a hívőknek az ostyát, azzal együtt szimbolikusan a mindenható Atya (és ezzel együtt a legfőbb autoritást kódoló apa) testével való egyesülés is végbemehet, így nyílik lehetőség a homoszexuális vágyak szublimálódására.⁶⁰

IV. A SZUBJEKTUM (VAD)NYOMÁBAN: A KERTTŐL A MEZŐIG ÉS VISSZA

Utolsó önarcképét vázolja fel Kazovszkij a tapír képében, amely „Disznónak tűnik, / de a lovak nemzetségéből való,” és amelyről legfontosabb információként azt tudhatjuk meg, hogy „Fajtáját kiszorította a szűk világ”. Szikszai Károlynak mondta Kazovszkij a „vegyes állatról”, hogy „néha eltapírosodik kissé.”⁶¹ Az *Állatsereglet* 1966 és 1973 között született verseket foglal magában, Kazovszkij 1964 és 1968 között Magyarországon gimnazista, az *Állatok* pedig az első darab a ciklusban, ez alapján úgy tűnik, hogy a tapír a legkorábbi előképe a ma jól ismert „vegyes állatnak”. A tapír a földtörténet szá-

⁵⁶ Forgács, *Az evés lélektana*, 170-171.

⁵⁷ Uo., 175.

⁵⁸ Szent Ágoston vallomásai, ford. Dr. Vass József (Budapest: Szent István Társulat, 2002), 84.

⁵⁹ Julia Kristeva, *Kezdetben volt a szerelem (Pszichoanalízis és hit)*, ford. Tóth Réka és Kun János Róbert (Budapest: Napkút, 2012), 41-43.

⁶⁰ Uo., 61.

⁶¹ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 108.

kaszainak folyamán jobbra semmit sem változott, Alfred Brehm természettudós állatrendszertani enciklopédiájában pedig egyenesen „eleven fossília”-ként írja le a magányosan élő állatot.⁶² Amíg a növényevő tapír evési szokásai vonatkozásában magányos, addig Kazovszkij versében vadászó „vegyes állatként” kényszerűen szubjektum-objektum viszonyba kerül és interakcióba lép a Másikkal. A vadászó életmód közösséget hoz létre az elejtett préda közös elfogyasztásával. Központi szerkezeti elem a versben a disznó és a ló képének ütköztetése, mivel az otthoni környezetben tartott állatok sorsa – így a disznóé is –, leggyakrabban az, hogy levágják húzáért. Egyfajta áldozatszerű az övék, de ez csak látszólag érvényes a fentebb említett állatra, hiszen a lovak kékvérű nemzetsége a korcosság áttételes arisztokratájává teszi a lényt. Ez a fajta állandó oszcillálás, közeledés és távolodás az egymással szemben álló minőségek között, ezáltal pedig az adottnak vélt megkérdőjelezhetősége az, ami igazán megnehezíti Kazovszkij életművének értelmezését. Hiszen láthatjuk, hogy a kanonizálttá vált festői munkásság hatókörén kívül eső adalékok beemelésével sincs sokkal könnyebb dolgunk az interpretációt illetően, mert ha minden viszonylagossá lesz, akkor az értelmezés alapját jelentő konvenciók megkérdőjelezése is szükségessé válik. Kazovszkij munkásságára kiterjeszthető a művészettörténeti anamorfózis terminus, amely azokat a felismerhetetlenségig torzított alkotásokat jelöli, amelyek csakis egy különös nézőpont vagy specifikus tükörtárgy segítségével válnak láthatóvá.

A vers zárlatában ironikusan jegyzi meg a lírai én saját sorsával kapcsolatban, hogy „Koromsötét sors / Nincs feketébb csillámpala.” Ironikusan, hiszen a negatív töltetű jelző alkalmazásával az egyénre kiszabott fátum terhesként hat a beszélő pozíciójából tekintve, ugyanakkor a sorsra kiterjesztett metafora használata, a csillámpala, amely az őskor óta földünk egyik alapköze, poétikailag *természetes* jelenséggént, a földtörténet kezdetétől meglévő és lekövethető (vad)nyomként, mintaként kódolja azt („Nincs kuszább nyom / Mint a legelső nyom”). Kazovszkij az interjúhoz hasonlóan lírájában is a képi oeuvre kommentálására, kiegészítésére törekedett, éppen ezért tekinthető a posztumusz kiadott és világhálóra került költői- és sajtóanyag, illetve a hagyaték még napvilágot nem látott része szupplementumnak. Az *Állatokban* is az volt a célja, hogy minél érthetőbben artikulálja a stigmatizált identitáskonstrukciót abban a tér-idő kontinuumban, amelyben „nincs erdőszél a vadak számára.” Beszélni akar róla, hiszen „hasznos beszélünk / Mérsékelt szenvedés”. Erre vonatkozik a tizenegyedik strófa, Az

⁶² Alfred Brehm, *Az állatok világa* – Emlősök III. kötet, szerk. Éhik Gyula (Budapest: Kassák kiadó, 1993), 250.

éjjeli hal dalocskája, amelyben „A nagy égi hal”, vagyis a versben a Holdat majdnem felfaló Cet kozmikus képe Jónás történetét előhívva Krisztus háromnapos pokoljárásáig kalauzol el bennünket. Polcz Elaine szerint a verbalizálás iránti vágyunk a primitív néphit tapasztalataiból eredeztethető, hiszen a „démon” megnevezésével együtt a félelemről és annak okairól is beszélünk, az így létrejövő diskurzus által pedig „megtörjük a rontást”, amit az egyes jelenségekre vonatkozó kognitív izoláció jelent.⁶³ A természeti metaforával reprezentált *Én* saját magára vonatkoztatott kérdése összegzi az *Állatok* identitáspolitikai hangoltságát: „Hány ezer év alatt / Lesz áttetszőbbé a csillámpala?”

Az *Állatok*hoz szorosan kapcsolódik – és nem csak kronológiailag –, az 1973-as *Herbárium*⁶⁴ című ciklus, amely nyolcvan darab hatsoros strófát foglal magában, és szintén egy darabbal sem képviselteti magát a *Homokszökőkút* lapjain. A herbárium-irodalom jellegzetessége, hogy a múltban fölhalmozódott tudás alapján igyekszik tájékoztatni a termesztett vagy vadon termő gyógynövények, füvek hasznáról és káráról. Ezt a tudást aztán a hétköznapiakban is alkalmazzák a lélek szintjén az ember legáltalánosabb problémáira. A *Herbárium* tekinthető az orosz és magyar népi-kulturális tudás maximalizálódásának, Kazovszkij sajátos példatárában pedig megelevenedik a képzőművészeti alkotások fundamentumát képező görög mitológia is, így pedig az alkotó saját léthelyzetéhez való viszonyulásáról is tudósít.

A két kulcsszó, ami kiemelendő a ciklussal kapcsolatban, a tér és a hely. A kert szó különféle kontextusokban összesen hatszor fordul elő a szakaszok folyamán, míg a hely topográfiájához általában szervesen hozzákapcsolódó *ház* összesen háromszor. A kert és a vadon egymástól függő fogalma szolgáltatja a legjobb lehetőséget, hogy megragadjuk a tér és a hely közötti különbséget. Ahogyan arra Christopher Manes felhívja a figyelmünket, „sok ősi csoportnak nincs szava a vadonra, és nem tesznek egyértelmű különbséget vad és házasított élet között, vagyis a természet és kultúra közötti feszültség sohasem válik annyira élessé, hogy a probléma fölmerülhessen.”⁶⁵ Ahogyan arra már kitértem korábban, Kazovszkij leginkább ott kapcsolódik az ökokritikához, ahol identitása kapcsán képes volt megszólaltatni az „animista szubjektumot”, felismerte a természet és kultúra közötti feszültséget. Amikor a *Herbáriumban* Kazovszkij a kertről írt, tudatában volt, hogy a kert egy hely, amit „valamilyen emberi jelentésteremtő cselekedet alakított ki a térből. Hely és tér nem ellentétes fogalmak, hanem egymástól

⁶³ Polcz Elaine, *Gyászban lenni* (Budapest: Pont, 2000), 14-15.

⁶⁴ El Kazovszkij, *Herbárium*, ford. Erdei Ilona, El Kazovszkij Alapítvány, <http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers04.pdf>.

⁶⁵ Manes, „Természet és hallgatás”, 352.

függő, egymást kiegészítő fogalmi konstrukciók. A hely létrejöttében társadalmi viszonyok és egyéni kapcsolódások játszanak szerepet; jellemzője, hogy jelentésekben gazdag, megélt és sokrétű (bár nem feltétlen pozitív töltésű) fogalom. (...) A tér absztraktabb fogalom, és egyaránt alkalmazható referencializálható külső terekre, gondolati rendszerek segédeszközeként, illetve a belső tudatosság színhelyeként.”⁶⁶

A kerítés mint a helyet a tértől elhatároló eszköz is hangsúlyossá válik a versszakokban. A növények egyes fajtái néhol mindkét területen megjelennek, ezzel is nyomatékosítva a tér és a hely közti kölcsönös függést és a kettő által kimetszett határ átjárhatóságát: „Reggel a mezei szegfű / A szélnek tartja pofácskáját / A kaszálatlan fűből kikandikálva. / Míg kerti rokona – magázva // Szól hozzánk, / Pedig ő sem jött sokkal messzebből.” Itt a mezei és kerti szegfű szembeállításával, és rokonságuk nyilvánvaló tényének nyomatékosításával Kazovszkij metaforikusan saját identitásáról is beszél, ami legitimé válhatna a megfelelő körülmények között – erre utal a mezőt beborító, szimbolikusan fallikus kaszálatlan fű képe is, ami összeköthető Kazovszkij vágyott, kasztrálatlan férfi állapotával. A „kerti rokon” „sem jött sokkal messzebből”, csak éppen olyan körülmények között szükséges léteznie a kertben, vagyis az emberi jelentésteremtő cselekedet által leválasztott helyen, amelyben „a hatalom mechanizmusai a testet és az életet veszik célba, mindazt, ami elősegíti az élet burjánzását, ami megedzi a fajt, fokozza az erőnlétét, erősíti azt a képességét, hogy másokon uralkodjon, vagy hogy mások hatékonyan használhassák fel a saját céljaikra. Egészség, utódok, faj, a faj jövője, a társadalom életképessége – a hatalom egyszerre beszél a szexualitásról és a szexualitásnak; a szexualitás ugyanis nem megkülönböztető jel, nem jelkép, hanem tárgy és célpont.”⁶⁷

V. AZ ORCHIDEA ÉS A TAPÍR. A DINAMIKUS SZEREPJÁTÉK RIZOMATIKUS (?) STRUKTÚRÁJA

A világirodalomban többek között Marcel Proust volt az, aki alkotásaiban többször is az orchidea motívumához nyúlt a szexualitás képszerű megfogalmazásának igényével. A kálát, amely az orchidea egyik fajtája, mindig a „speciális” szexuális viselkedések, a homoszexualitás vagy biszexualitás egyik szimbólumaként interpretálták annak hermafrodi-

⁶⁶ Glosszárium, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 411.

⁶⁷ Foucault, *A tudás akarása*, 152-153.

taszerű alakja miatt. Spirális formája a női testet idézi fel, míg porzójának határozottan fallikus jellege van: a bináris oppozíció együttes megjelenése megfelelővé teszi a növényt a szexuális diverzitás reprezentálására. Proust kortársát, Oscar Wilde-ot hatalmas kálával a mellén ábrázolták.⁶⁸ A kála elterjedt szimbólum volt a századfordulón, részben azoknak a freudi pszichoanalitikus elméleteknek köszönhetően, amelyek a virágot a szexualitás egyik egyértelmű szimbólumának tartották. Az amerikai képzőművész, Charles Demuth önmaga tett arról, hogy kiállításának látogatói szexuális konnotációkat fedezzenek fel munkáin: amikor 1926-ban Alfred Stieglitz galériájában kiállította növényeket ábrázoló festményeit, elrendelte, hogy a kálákat a cross-dresser Bert Savoy után nevezzék el.⁶⁹

Tematikai visszacsatolás figyelhető meg az *Állatok* című versciklusra a harminckilencedik strófában az orchidea leírásakor: „Az orchidea ragadozó, / Torka beszippantja az ételt, / Szárnyacskák, kokárdák / Leopárdbőrbe bújva // Vad és peri – orchidea, / Olyan, mint Khiméra.” Kézenfekvő lenne azt feltételezni, hogy itt is egy identifikációs modell reprezentációjával van dolgunk, de ha a soron következő strófa „Ha szerelmed felejteni akarod, / Jázmin teával csillapítsd bánatod.” aforizmaszerű zárlatával kapcsoljuk össze a növény leírását, nyilvánvalóvá válik, hogy itt az objektum – a „mélységesen női lény, befogadó, lágy, a gyereklány és a fiatal nő közti keverék, a teljes befogadó barlang, anyai öl (...) egy fiútestben, egy fiúszépségben”⁷⁰ – leírásáról van szó. Az *Állatok* növényevő, „eleven fosszíliaja”, a tapír, a *Herbárium*ban találja meg az orális inkorporációhoz megfelelő tárgyat. Ez a növény ugyanakkor húsevő.

Kazovszkij objektumra vonatkozó leírása megfeleltethető a Mapplethorpe-tól származó szállóigének, miszerint „Beauty and the devil are the same thing.” („A szépség és az ördög egy és ugyanaz a dolog.”). A leopárdmintás húsevő növény kelyhének mélyén édes folyadék van – ezzel tartja fogva az áldozatot és kezdi el aztán emészteni. A *Herbárium*ban az objektum van olyan ragadozó lényként, *Carnivoraként* ábrázolva, amit az *Állatok*ban az elbeszélő saját magára, a szubjektumra terjesztett ki. Ahogyan Földényi F. László írta: „A ragadozó kiszolgáltatott is (a szépség kiszolgáltatottja), az áldozat pedig uralkodik is (a szépségben mindig van valami a ragadozóból). Az áldozat győztes is, a győztes viszont áldozat is. Mindegyik részesedik a másikból, miközben nagyon is megőrzi különbözőségüket. (...) Ha feltűnik a szépség, ott óhatatlanul megjelenik a ragadozás vágya, és ahol ragadozásra kerül sor, ott a kiszolgáltatottság is fölsejlik. Di-

⁶⁸ Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860 –1940* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002), 14-15.

⁶⁹ Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860 –1940.*, 32.

⁷⁰ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 238.

namikus szerepjáték ez, amelybe mindkét fél belebonyolódik. S bár a szerepek jó előre ki vannak osztva, elkerülhetetlen, hogy egy ponton ne kuszálódjanak össze.”⁷¹ A szubjektum és az objektum a darázs és az orchidea jól ismert példájának megfelelően rizomatikus struktúrába szerveződik. Az orchidea a nőstény darázs potrohát utánozza, hogy magához vonzza a hím darazsat a beporzáshoz. Ezt a kapcsolatot Deleuze és Guattari az egymásba kapcsolódó és váltott intenzitású deterritorializáció és a reterritorializáció fogalmaival írta le.⁷² A kapitalizmusra vonatkozó kritikájukban a deterritorializáció során a domináns kultúra a szubmisszív másikat igyekszik megsemmisíteni. Ebben a folyamatban a periférián lévő közösség az alkalmazkodás kényszerétől vezérelve szintén közreműködik, míg a reterritorializáció során az annihilált helyén egy újabb paradigma létrejöttének folyamata zajlik. Ebben a reciprocitásban a darázs alkalmazkodik az orchideához, ahogyan az orchidea is alkalmazkodik a rovarhoz, s e heterogenitásban alkotnak rizómát.

„Vad és peri – orchidea / Olyan, mint Khiméra” – írja a növényről Kazovszkij. A vad jelző használata miatt feltételezhetjük, hogy az objektumot – ami megtestesíti mindkét nem jegyeit – a természetben helyezi el Kazovszkij, az érintetlen térben. A peri egy mitológiai lény, az iráni irodalom legrégebbi írásos emlékéből, az Avesztából származik, s egy olyan alakváltó entitás, amely férfi és női testet egyaránt ölthet, de sokszor csak emberi külsőben jelenik meg zoomorfikus vonásokkal. Az objektum vegyességére utal a festményeken annyiszor látott Kiméra, az oroszlán fejű, kecske testű és kígyó farkú mitológiai szörnyeteg is. Bár a versben személynévként szerepel a szó, az ökokritikai szempontú vizsgálat miatt megjegyzendő, hogy a kiméra fogalma a biológiában is használatos, genetikai mozaikot jelent. Feltételezhetjük, hogy a vad objektum „természetességére” utal, hogy a térben jött létre – ha a tér helyett a hely lenne az otthona, akkor emberi közreműködés útján született oltvány lenne, vagyis másodlagos, transzplantációs kiméra. A ragadozó és áldozat bonyolult szerepjátékának apropóján ugyanakkor felvetődhet az a kérdés is, hogy nem éppen a szubjektum „tekintete” teszi-e a vegyességében vágyott, így a vágy által *kreált* objektumot „természetessé” egy eredendően elnyomó viszonyrendszerben.⁷³ Ha ez utóbbi optikából tekintünk az objektum problémájára, cáfolhatóvá válik Derrida kijelentése, miszerint „[a] természetben a növény a legtermészetesebb”.⁷⁴

⁷¹ Földényi F. László, „Az ünnep esztétikuma”. *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap* 16 (3 2004): 72.

⁷² Gilles Deleuze és Felix Guattari, „Rizóma”, ford. Gyimesi Tímea, in Bókay Antal és Vilcsék Béla, szerk., *„A posztmodern irodalomtudomány kialakulása”* (Budapest: Osiris, 2002), 74-75.

⁷³ Kazovszkij Rádai Eszternek nyilatkozta: „szadista típusú lény vagyok.” Kazovszkij, *Látáscsapda*, 226.

⁷⁴ Jacques Derrida, *Grammatológia*, ford. Marsó Paula (Budapest: Typotex, 2014), 170.

A ciklus egészen végigvonul a vágyobjektum különböző virágmetaforákkal való megjelenítése, ezek közül gazdag hagyományra épül a rózsza-metaforák használata. Összesen ötféle rózsza szerepel a *Herbáriumban* (rózsza, bazsarózsza, őszirózsza, tündérrózsza, tavirózsza), két másik növény pedig a rózsával való rokonsági kapcsolat miatt lett bemutatva (kamélia, csipkebogyó) – csak a tartalmi vonatkozásukban legfontosabb részeket emelem ki a következőkben. Már a második versszakban megjelenik az első rózsza, a bazsarózsza: „Nyílnak a bazsarózsák, / kitárulnak a pázsitok / Névnepokra, temetésre: / Elfogynak a bimbók // Tömött fejük / Nehéz, mint az ólom.” Mondhatnánk, hogy viszonylagos nyitókép létrejött túl korán megjeleníti benne Kazovszkij az enyészet képeit (és folytatja ugyanezt az őszirózsza képét felhasználva a nyolcadik versszakban), viszont a művész a szépség egyik legfőbb ismérvének éppen azt tartotta, hogy alá van aknázva, „még hozzá többszörösen is, minden porcikájában: a saját halálával”⁷⁵ – ettől olyan tragikus a szépség. Ez a szépség, a „Gonosz mesécske” ugyanakkor sokáig várat magára, és megköveteli a létrejött szubjektum-objektum viszonyban a felé irányuló csodálatot, vagyis a gender-sztereotíp viszonyulást passzív nőiességéhez: „Én vagyok a cárnők cárnője / Naphosszat boruljatok le előttem!” „Mindenre elszántan kinyílt / a tearózsza rokona” – olvashatjuk a szexuális konnotációjú sorokat a huszadik strófában a szintén vágyobjektumot megjelenítő kaméliáról, vagyis *teahibridről*. Érdekes ellentmondás, hogy a nemes rózsáknak is nevezett teahibrideken keresztül maga a hibriditás ruházódik fel egy társadalmilag kifogásolhatatlan és morálisan feddhetetlen minőséggel. A legfontosabb mégis talán a csipkebogyó, „a rózsák őse”, a vadrózsza gyógyhatású áltermése. Az európai kereszténység kultúrájában még a botanikai rózsza is orvossággént volt használatos, emiatt született aztán sok olyan rózsajelkép, amely az ember biológiai és pszichikai egészségének minősítésére szolgált.⁷⁶ Kazovszkij, aki sajátos „trubadúrlírájában”, a *Herbáriumban* virágszimbólumokon keresztül személyesítette meg vágyobjektumait, nyíltan konfrontálódik a konvenciókkal, amelyek egy-egy ilyen növény szemiotikai helyeiben megtalálhatók. A középkortól egészen napjainkig érvényes és sokak által propagált elmélet, miszerint a betegség Isten büntetése, a testi egészség (vagyis normatív állapot) elvesztése pedig az ember „rózsás” tulajdonságainak elvesztésével jár együtt.⁷⁷ A rózsza továbbá: nő, nőiség, nőideál; a nő, aki számos esetben magával a szerelemmel azonos. A (hibrid)rózsza Kazovszkijnál az autoritás törvényei által

⁷⁵ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 174.

⁷⁶ Géczi János, *Rózsahagyományok* (Pécs: Iskolakultúra Könyvek, 2003), 66.

⁷⁷ Uo.

stigmatizált és patológiásnak minősített másságot reprezentálja a dogmáktól és a normativitás ideológiájától megfosztott legitim fenoménként. Kazovszkij elgondolása a szexualitásról és nemiségről – még ha jobbra egyéni értelmezésében is – az *ars erotica* eljárásában gyökerezik, amely az ezekkel a témákkal kapcsolatos igazság megteremtésének egyik lehetséges módja. Alaptétele az, hogy az igazság „magából a gyönyörből, a gyakorlatként felfogott és élményként megélt gyönyörből”⁷⁸ vezethető le. Az *ars erotica* elvét integrált társadalmak „a gyönyört korántsem csak a szabad és a tilos abszolút törvényéhez képest, korántsem a hasznosság kritériumára hivatkozva, hanem önmagáért fogadják el, a gyönyörben legelsősorban a gyönyört keresik, a gyönyört gyönyörként akarják megismerni, vagyis az intenzitását, sajátos minőségét, időtartamát értékelik benne, azt, hogy miképpen sugározza be az egész testet és lelket”.⁷⁹ Ezzel szemben a mi civilizációnk a *scientia sexualis*, vagyis a szexualitás tudományára támaszkodik, amelynek eljárásrendszere egy olyan hatalom- és tudásformához rendelődik hozzá, amely totális ellentéte az *ars eroticának*.⁸⁰

Bár Kazovszkij képes volt költészetében megszólaltatni azt az „animista szubjektumot”, amely a „fallogocentrizmus” bináris oppozícióit és hierarchizálását megkérdőjelezte azáltal, hogy polgárjogot követelt a nem normatív szexualitásoknak és queer-identitásoknak, továbbá rámutatott a hatalmi stratégiák által ellenőrzött polgári rendre és az azon kívül eső minoritások ökológiájára; s az egyes viszonyrendszereket képes volt az *ars erotica* hagyományának megfelelően reprezentálni, ezzel mintegy felhívva a figyelmet a kulturális diverzitás és a konvergens gondolkodás közt feszülő ellentétre, nem tekinthetünk el attól a ténytől, hogy költészete emancipáló identitáspolitikája ellenére a férfitekintet („male gaze”) folytonos működtetése és az egyébként hímnemű Másiknak a patriarchátus által meghatározott nő pozíciójába való kényszerítése, vágy- és látványobjektumként való bemutatása révén pont azt az ellentétpárokból való gondolkodást termelte újra, ami ellen eredetileg fellépni szándékozott. Kazovszkij „múlt századi stilizált férfitudata”⁸¹ szabotálja a decentralizált queer-identitás létrejöttének lehetőségét, amely a kategóriákon kívüli gondolkodás jegyében annak a homoszexuális szubjektumnak a létezését is megkérdőjelezi, amelyre Kazovszkij vágyott. A szubjektum ilyenfajta komplexitásának alaposabb megértése érdekében további kutatások szükségesek, elsősorban a feminista irodalomtudomány elméleti eredményeit felhasználva.

⁷⁸ Foucault, *A tudás akarása.*, 60.

⁷⁹ Uo., 60.

⁸⁰ Foucault, *i.m.*, 60-61.

⁸¹ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 33.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Bókay Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006.
- Brehm, Alfred. *Az állatok világa – Emlősök III. kötet*. Szerkesztette Éhik Gyula. Budapest: Kassák Kiadó, 1993.
- Buhler Lynes, Barbara. *Georgia O’Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860 –1940*. New Haven CT: Yale University Press, 2002.
- Csabai Márta és Erős Ferenc. *Testhatárok és énhatárok*. Budapest: József Attila Műhely Kiadó, 2000.
- Csányi Vilmos. *Sejtbiológia*. Budapest: Gondolat, 1976.
- Csehy Zoltán. *A meztelen férfi, avagy a pénisz az erotikán túl*. <http://uj szo.com/napilap/szalon/2013/06/08/a-meztelen-ferfi-avagy-a-penisz-az-erotikan-tul>.
- Чуковский, Корней. Стихи и сказки (Иллюстрации Владимира Канивца). Москва: Эксмо, 2005.
- Deese, R. S. *We Are Amphibians: Julian and Aldous Huxley on the Future of Our Species*. California: University of California Press, 2014.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Felix. „Rizóma.” Fordította Gyimesi Tímea. In Bókay Antal és Vilcsik Béla, szerk., *„A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény.”* Budapest: Osiris, 2002.
- Derrida, Jacques. *Grammatológia*. Fordította Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.
- Ferenczi Sándor. *A pszichoanalízis haladása*. Miskolc: Hermit Könyvkiadó Bt., 2010.
- Ferry, Luc. *Új rend: Az ökológia*. Fordította V. Tóth László. Budapest: Európa, 1994.
- Foucault, Michel. *A tudás akarása*. Fordította Ádám Péter. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Forgács Attila. *Az evés lélektana*. Budapest: Akadémiai, 2013.
- Földényi F. László. „Az ünnep esztétikuma.” *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap* 16 (3 2004): 70-76.
- Géczi János. *Rózsahagyományok*. Pécs: Iskolakultúra Könyvek, 2003.
- Gilbert, Sandra M. „Irodalmi apaság.” Fordította Hódosy Annamária. *Pompeji* 8 (4 1997): 114-135.
- „Glosszárium.” *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 411-414.
- Kazovszkij, El. *Állatsereglet*. Fordította Erdei Ilona. <http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers02.pdf>.
- Kazovszkij, El. *Homokszőkökút*. Válogatta Margócsy István. Budapest: Magvető, 2011.

- Kazovszkij, El. *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*. Szerkesztette Cserjés Katalin és Uhl Gabriella. Budapest: Magvető, 2011.
- Király Jenő. *A film szimbolikája – A fantasztikus film formái II*. 1. kötet. Kaposvár-Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.
- Kristeva, Julia. *Kezdetben volt a szerelem. Pszichoanalízis és hit*. Fordította Tóth Réka és Kun János Róbert. Budapest: Napkút, 2012.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Fordította Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Manes, Christopher. „Természet és hallgatás.” Fordította Nemes Péter. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 348-361.
- Marton Éva. *Látogatóban El Kazovszkijnál – A Galatheák mindig férfiak voltak. (Marton Éva beszélget El Kazovszkijjal. Lugosi Lugó László fotóival)*, http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/latogatoban_el_kazovszkijnal_-_a_galatheak_mindig_ferfiak_voltak....955.html.
- Nemes Péter. „Az ökokritika rövid története.” *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 341-347.
- Pernecky Géza. „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben” - El Kazovszkij művésze és különös személyisége”. *Holmi* 22 (8 2010): 1030-1039.
- Pilinszky János összes versei. Szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 1999.
- Polcz Alaine. *Gyászban lenni*. Budapest: Pont, 2000.
- Rényi András. „A túlélő árnyéka” – Az El Kazovszkij életmű (kísérőfüzet). Budapest: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015.
- Szent Ágoston *vallomásai*. 1. kötet. Fordította Dr. Vass József. Budapest: Szent István Társulat, 2002.
- Uhl Gabriella. „Identitás-shock.” In Cserjés Katalin és Szauter Dóra, szerk., *„Merőleges viszonyok.”* Szeged: JATEPress, 2015.
- Vass Zoltán. *A képi kifejezés pszichológia alapkérdései*. Budapest: L'Harmattan, 2011.

A SPONTANEITÁS ÉRTELMEBEN VETT SZABADSÁG KRITIKÁJA LÉVINAS *TELJES-SÉG ÉS VÉGTELEN* CÍMŰ MŰVÉBEN

SZMESKÓ GÁBOR

BEVEZETÉS

Lévinas első főműve már címében hordozza annak a két gondolkodói hagyománynak leglényegibb kifejezéseit – totalitás (*totalité*) és végtelen (*infini*) – melyek szembenállása hangsúlyosan megjelenik a műben.¹ E filozófiai tradíciókat sajátos szempontból értelmezi Lévinas. Az autonómia „nem valamiféle absztrakt sémát, hanem magát az emberi ént jelöli”.² Ennek az autonóm ént két alapvető jellemzője a szabadság és az éntől különböző dolgok magára való redukciója. Ezen legalapvetőbb jellemzőkön nyugszik a totalításra való törekvés, melyet Lévinas a következőképpen foglal össze: „A lét meghódítása a történelem során”.³ Ezzel szemben a heteronómia az abszolút mással foglalkozik. A heteronóm filozófia célkitűzése, hogy az éntel szemben álló másik idegensége megmaradjon annak elgondolása során. Tehát az autonóm filozófia törekvése,

¹ Hálával tartozom Dr. Pavlovits Tamásnak, témavezetőmnek, aki kutatásomban soha nem lankadó figyelemmel és türelemmel támogatott, vezetett. Köszönöm a megvilágító erejű beszélgetéseket!

² Emmanuel Lévinas „A filozófia és a végtelen ideája”, in uő, *„Nyelv és közelség”*, ford. Tarnay László (Pécs: Jelenkor, 1997), 28.

³ Uo.

mely a dolgokban fellelhető azonosat kutatja, egy közös egység felé, a hegeli dialektika *Aufhebung* egységére tör, ilyen módon ellentétes a heteronóm filozófiának a különbözőség megőrzését célul kitűző programjával. A heteronómia elgondolása nem jelenti a misztika vagy a negatív teológia területére való kiszorulást, ellenkezőleg, Lévinas a racionalitás keretein belül kíván maradni – épp ezért az (etikai) végtelen fogalmával egy olyan struktúrát hoz létre, melyben az én nem az autonómia magányában, hanem a Mással való kapcsolatban, alapvetően interszubjektivitásban ismeri fel magát.⁴

Az autonómia és a heteronómia szembenállása nyilvánvalóan magával vonja az előbbi kritikáját. Ez azonban a szabadsággal való összefonódása folytán ez utóbbi fogalom kritikáját is jelenti. Hiszen az autonómia szabadságfogalmát – melyet spontaneitásnak vagy spontaneitás értelmében vett szabadságnak nevez Lévinas – mint az autonómia legalapvetőbb jellemzőjét határozza meg. Azonban amíg az autonómiát teljes mértékben elutasítja Lévinas, addig a szabadsággal kapcsolatban több helyen kifejezést ad azon törekvésének, hogy e fogalmat nem pusztán szójátékként, hanem valós tartalommal, mint igazoltat szeretné állítani. Mit jelent ez a kritika? Milyen módon megy végbe? Nem jelenti-e a szabadság felszámolását? Vajon sikerül igazolnia a szabadságot? Több probléma adódik tehát: 1) Hogyan rekonstruálja Lévinas az autonómia szabadságfelfogását (spontaneitás)? 2) Milyen úton jut el a szabadság kritikájához? Hogyan valósul ez meg? 3) Milyen viszonyrendszerben beszélhetünk szabadságról a heteronómiában? Ezt a három kérdést fogom tanulmányomban körüljárni.

Az elemzés során Lévinas két szövegére támaszkodom. Egyfelől a *Teljesség és végtelenre*, másfelől *A filozófia és a végtelen ideája* című tanulmányra. Ez utóbbi bevonása mellett két érv szól: Egyrészt a tanulmány nem haladja meg a korai főmű filozófiai eredményeit, másrészt a felvetett kérdésekkel kapcsolatban több esetben remek összefoglalásnak bizonyul. Ilyen módon alkalmas arra, hogy mint segédszöveget használjuk.

AZ AUTONÓM FILOZÓFIA SZABADSÁGFOGALMA: A SPONTANEITÁS

„Minden filozófia az igazságot keresi”⁵ írja Lévinas. Az igazság kutatásában két radikálisan eltérő hagyományt állít szembe – az autonóm és a heteronóm filozófiát. A

⁴ A bekezdést vö.: Emmanuel Lévinas, „Philosophy and the Idea of Infinity”, in uő, „Collected Philosophical Papers”, ford. Alphonso Lingis (Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987), 47-48; Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity*, ford. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1979), 302-303.

⁵ Lévinas, „A filozófia és a végtelen ideája”, 27.

fejezet központi fogalmai (autonómia, spontaneitás) nyilvánvalóan felhívják az értelmező figyelmét a kanti filozófiával való lehetséges kapcsolatra. Azonban fontos megjegyezni, hogy az autonóm filozófia nem elsősorban Kant, hanem – néhány kivételtől eltekintve (például: Platón és Descartes filozófiájának bizonyos elemei) – az egész európai filozófiai hagyomány (pl.: Hegel, Heidegger vagy Sartre) bizonyos szempontú összegzését és elutasítását jelöli.

Lévinas úgy véli, hogy – kevés és töredékes kivételtől eltekintve – az európai filozófia figyelmen kívül hagyta az interszubbektivitásnak azt az aspektusát, melyben a Másik az egótól különállóként, mint idegen jelenik meg. Ennek oka a külsőhöz való viszony értelmezésében, a másikat tárgyként megismerő ego középpontba állításában fedezhető fel (mely a totalizáló filozofáláshoz vezet). A számtalan példa között Descartes ideafogalma semlegesíti a Másik idegenségét és abszolút központi helyre állítja a megismerő alany elméjét.⁶ Hasonló problémákat fedezhetünk fel a fenomenológiai hagyomány alapjaiban: a szemléleti igazolás ugyanis Lévinas szerint nem képes túllépni a jelenséget eltárgyasító szemléleten. Ha a Másikat is fenoménnek tekintjük, akkor nem tudjuk megoldani az alter ego paradoxonát, a Másik idegensége felszámolódik.⁷

Úgy tűnik, hogy Lévinas az egót középpontba helyező aktus mellett egy sajátos szabadságfogalmat is felelőssé tesz a Másik alteritásának eliminálásáért, melyet több helyen spontaneitásként emleget. A fogalmat nem használja egységesen a szabadsággal szembeállítva, és pontos meghatározást sem találunk, mégis a spontaneitás mint terminus technicus használhatónak tűnik abból a szempontból, hogy leírjuk az általa észlelt problémát. A spontaneitás megvilágítására érdemes felidéznünk Sartre szabadságfogalmát. Eltekintve Sartre leírásának mélyebb elemzésétől (pl. Merleau-Ponty megkérdőjelezhető kritikájától vagy a passzivitás problematikájától) most az az életidegennek tűnő aspektus fontos számunkra, mely az ember teljes szabadságát állítja. Az önmagáért-való szabadsága nem választott szabadság, hanem választó szabadság. Ez egyrészt azt jelenti, hogy szabadságra ítélve ismerem fel magam, „belevetve”, ahogy Heidegger mondaná. Ha nem így lenne, akkor végtelen regresszushoz jutnánk: a szabadságnak saját szabad létéről kellene döntenie, ez azonban feltételez egy korábbi szabadságot, mely a szabadság választását vagy nem választását lehetővé teszi, mely feltételezne egy újabb szabadságot, és így tovább. Másfelől ez jelenti szabadságom határtalanságát, melynek esetleges korlátait saját

⁶ Descartes az, akit Lévinas talán a legtöbbször emleget pozitív felhanggal a végtelen ideája, vagy az Isten mint valóban különálló másik gondolatok miatt.

⁷ Vö.: Ullmann Tamás, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, *Helikon* 53 (1-2 2007): 205-206.

magam teremtem meg (választó szabadság). Lévinas nagyon hasonló módon gondolja el a spontaneitás fogalmát. A spontaneitás teszi lehetővé, hogy az ego hajlamai (ezzel kapcsolatban Kanttal egyetért a heteronómia elutasításában) vagy az ész belátásai alapján bárhol cselekedjen, vagyis az ego korlátlan – ahogy Sartre esetében is.⁸ A spontaneitás által megalapozott ego önzése e szabadság levetkőzhetetlenségében áll, vagyis hiába korlátozza az ego szabadságát, az saját döntéséből fakadhat, s nem képes túllépni az ego elsőbbségén. Ahogy Sartre-nál a szabadságra ítélve ismerem fel magam, s nem választhatom szabadságomat, úgy a spontaneitás sem képes saját eredetére rákérdezni, s ily módon nem vezethet el a Másik idegenségének felismeréséhez.⁹

A spontaneitás fogalma tehát oly módon biztosítja az ego elsődlegességét a külsőhöz való viszonyban, hogy az saját hajlamainak, belátásainak engedelmeskedve bármit megtegyen. Semmiféle külső nem képes ily módon valamire kötelezni az eget.

A SPONTANEITÁS KRITIKÁJA

A spontaneitás kritikájának bemutatásához szükséges meghatároznunk azt az álláspontot, amelyből kiindulva ez megnyilvánul. Ezt követően meg kell vizsgálnunk, hogy valóban szükséges-e elvetnünk a spontaneitás fogalmát – tágabb értelemben az autonómia, illetve a heteronómia viszonyáról kell gondolkodnunk. Lévinas azt állítja, hogy e két filozófiai hagyomány között semmiféle átmenet nem lehetséges, a heteronómiával radikális módon egy új viszony veszi kezdetét. A spontaneitás fogalmát tehát kritika alá kell vonni, ennek meghatározó fogalmai a megkérdőjelezés és a beiktatás, melyek kijelölik a szabadság lehetőségét.

Heteronómia

A heteronóm filozófia alapvető felismerése, hogy a tapasztalás során az én olyan valósággal kerül kapcsolatba, mely alapvetően idegen, különbözik tőle, más mint ő. A filozófia

⁸ Sartre esetében persze óvatosan kell bánni a szabadság korlátlanságával, hiszen a Másik egyszerre „kívülről” és „belülről” is korlátozza szabadságomat. Belülről, mint létem alapstruktúrája (másikért-való-lét), kívülről, pedig mint saját szabadságommal szembenálló szabadság. Ezzel kapcsolatban lásd: Marosán Bence, „Sartre és a szabadság határai. A passzivitás három dimenziója Sartre fenomenológiájában”, *Magyar filozófiai szemle* 2 (2016): 156-158.

⁹ Vö.: Jean Paul Satre, *A lét és a semmi: egy fenomenológiai ontológia vázlata*, ford. Seregi Tamás (Budapest: L'Harmattan, 2006), 572-574; Marosán, „Sartre és a szabadság határai”, 144-145.

feladata, hogy ezzel a tökéletesen mással foglalkozzon, oly módon, hogy annak idegensége teljes egészében megmaradjon. Azaz a totalitást, a megértés önmagára való visszavezetését, a birtoklást, az autonómiát teljes mértékben elutasítja. Ez a kiindulópont számos problémát hordoz. Vajon az autonómia elutasítása nem jelenti-e egyben a filozófia felszámolását is? Ha a Más Ugyanazra való törekvését elutasítjuk, nem jutunk-e valamiféle okkultizmus vagy irracionális diskurzus homályos területére? A Más elsőbbsége nem vezet-e a negatív teológia vagy a misztika problematikájához? De az is kérdéses, hogy miként lehetséges a heteronómia?

Ebben a fejezetben arra koncentrálok, hogy mely fogalmak mentén szerveződik a heteronóm filozófia. E törekvésem során nincs módom arra, hogy minden fogalmat a maga komplexitásában mutassak be, azonban kifejezett célom, hogy e tömör összefoglalásból kirajzolódjon a fogalmak kapcsolódási pontjainak szerkezete. Reményeim szerint eközben az is nyilvánvalóvá válik, hogy a heteronóm filozófia elgondolható a racionalitás keretein belül, akkor is, ha ennek során igen szűk ösvény marad a gondolkodó számára.

A lévinasi rendszer – mert véleményem szerint bizonyos értelemben Lévinasnál is beszélhetünk erről – egyik központi fogalma jelenik meg a tanulmányban tárgyalt mű címében: végtelen (*infini*), mely szemben áll az autonóm filozófia központi fogalmával: a totalitással (*totalité*). A következőkben e kérdések köré csoportosítva rekapitulálom a heteronóm filozófiát: 1) Kitől vette át a végtelen fogalmát Lévinas? 2) Milyen értelemben használja ezt a fogalmat? 3) Végezetül, hogy milyen elméleti problémák megoldására ad lehetőséget a lévinasi végtelen?

Lévinas a heteronóm filozófia leírásakor Descartes végtelen ideáját hívja segítségül. Descartes azon kevés filozófusok közé tartozik, akiket Lévinas nem feltétlen elutasítással említ. Ez azért érdekes, mert Descartes nem sorolható azon gondolkodók közé, akik a más idegenségét hangsúlyozzák, Lévinas azonban a descartes-i végtelen ideájában olyan filozófiai struktúrát lát, mely – némi átgondolás, átalakítás után – alkalmassá válhat arra, hogy a heteronómia egyik alapvető fogalmává váljon. A descartes-i és a lévinasi végtelen fogalmának összevetését Pavlovits Tamás már mélyrehatóan elemezte. A descartes-i idea átalakításának következtében előálló – általa etikai végtelennek nevezett – fogalmat így jellemzi: „[Lévinas a Descartes-tól kölcsönzött végtelen ideáját] [e]lsősorban megfosztja szigorúan ontológiai jellegétől, és egyfajta intelligibilis extenzióval ruházza fel. Megtartja viszont az idea transzcendentális elsőbbségét minden más ideához képest, és Descartes-hoz hasonlóan hangsúlyozza az elmétől függet-

len eredetét. Ezen átalakítások során áll eléink a végtelen Lévinasi ideája.”¹⁰ Mi tehát a végtelen ideája? Ezt a heteronóm filozófiát egészen átszövő fogalmat két terület köre csoportosíthatjuk 1) elméleti, és 2) gyakorlati vonatkozásai alapján.¹¹

A (2) gyakorlati aspektusban mint az etika forrása jelenik meg a fogalom. A végtelen ideája végső soron a másik ember arca. Ez nem pusztán metaforaként, hanem az én alapvetőbb tapasztalataként jelenik meg. Ezt a tulajdonságot jelöli az idea transzcendentális elsőbbsége, melyben Lévinas Descartes-tal bizonyos szempontból egyetért. A két struktúra hasonlósága miatt Lévinas is hosszan idéz Descartes-tól: „Értelmem számára nyilvánvaló, hogy a végtelen szubsztanciában több realitás van, mint a végesben, s hogy ennél fogva bizonyos módon előbb van meg bennem a végtelen észlelése, mint a végesé, azaz előbb van meg Isten észlelése, mint a magamé. Mert hiszen milyen alapon látnám be, hogy kételkedem, hogy vágyakozom, azaz, hogy valami hiányzik belőlem, s hogy nem vagyok teljességgel tökéletes, ha nem volna meg bennem a tökéletesen létező ideája, amivel magamat összevetve fölismerhetem hiányosságaimat?”¹² A descartes-i végtelen transzcendentális elsőbbsége, vagyis a végtelen ideájának minden tapasztalást megelőző jelenléte, abból fakad, hogy Isten helyezi az elmébe, hiszen az én véges kereteiből nem jöhet létre, eredete az elmétől független. Lévinas filozófiájában megmarad az idea elmétől való függetlensége, és transzcendentális elsőbbsége, azonban nem Istentől, hanem a másik arcának tapasztalat nélküli tapasztalatából adódik az én számára. Hasonlóan Descartes-hoz alapvetően szükség van az idea jelenlétére a filozófiai struktúra működéséhez.

Mit jelent az arc és mit is értsünk annak tapasztalat nélküli tapasztalatán? Az arcnak kettős természete van, egyszerre tapasztalható és tapasztalhatatlan. Egyfelől fenomenalizálható, elkülöníthetünk az arcon térben szemet, szájat, orrot, megtapinthatjuk, megszagolhatjuk a bőrt, tapinthatjuk a húst és a csontot. Másfelől az Arcot magát nem tapasztalhatom, ily módon fenomenalizálhatatlan. Ugyanez igaz a tekintetre is: a szem részei, az írisz, a pupilla, a szempilla stb. érzékelhetők, azonban ez nem igaz a tekintetre. Vagyis az arc és a tekintet nem sorolható be az én-világ viszony-tárgyai közé, alapvetően idegenek. Találón fogalmaz Pavlovits az arc mibenlétével kapcsolatban: „[az arc]

¹⁰ Pavlovits Tamás, „A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál. Lévinas Descartes értelmezése”, in Bokody Péter, Szegedi Nóra és Kenéz László, szerk., *„Transzcendencia és megértés. Etika és metafizika Lévinas filozófiájában”* (Budapest: L'Harmattan, 2008), 145.

¹¹ A végtelen ideájának tartalmilag két csoportra osztását Pavlovits Tamás idézett cikke alapján járom körül. Vö.: Pavlovits, „A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál”, 138.

¹² René Descartes, *Elmélkedés az első filozófiáról*, ford. Boros Gábor (Budapest: Atlantisz 1994), 57.

törés a véges horizonton [...] Fenomenológiailag az arc végtelensége és nem-tárgyasulása, illetve nem-fenomenalizálása szinonimák”.¹³ A tapasztalás keretein való ilyen jellegű túllépés hordozza az arc végtelenségét, ezt nevezi Lévinas tapasztalat nélküli tapasztalatnak. Vagyis amikor az elme véges keretein túlcsordul a másik végtelensége, akkor lehetetlenné válik, hogy az én mint birtokoltra tekintsen rá. Az én autonómiára törekvése ezen a ponton kudarcba fullad. Nem problémamentes azonban ez az állapot, hiszen Lévinasnak el kell kerülnie, hogy egy sartré-i más fenyegető hatalmával kerüljön szembe az én, mely végső soron pusztán az énnel szembeni autonómiára törekvő ego lenne. Lévinasnál tehát a másik arcának ellenállása nem mint uralom, hanem mint etika fejeződik ki. A másikhoz fűző heteronóm viszonyt transzcendentális elsőbbségénél fogva a másik kezdeményezi, mely az arc epifániájával veszi kezdetét. Ez nem megjelenés, nem tárgyként adódik számomra, hanem beszédként áll elő, melynek első szava Lévinas szerint a „Ne ölj!”. Ez a parancs a másik ember iránti végtelen felelősséggel ruházza fel az ént. A felelősség értelmezése az életmű későbbi szakaszaiban nyer teljesebb kifejtést, annyit azonban mindenképp érdemes megjegyezni, hogy esetleges előzetes elvárásainkhoz képest a fogalom hagyományos értelmezése súlyos átalakításokon megy keresztül: nem kell valamit tennie az énnek, hogy felelős legyen a tettért, hanem eleve mint a másikért felelőst ismeri fel magát. Tehát a felelősség nem a tettek utólagos vállalását jelenti, hanem a másik hívására adott választ, feleletet. Ebből adódik a viszony aszimmetrikus jellege.¹⁴

Ezt a viszonyt Lévinas etikainak nevezi, sőt az etikát mint első filozófiát értelmezi. Ennek megértése a továbbiak szempontjából nem tűnik lényegtelennek annak érdekében, nehogy téves jelentésre alapozva elhamarkodott érveket hozzunk a szabadság védelmében.¹⁵ Lévinas az etikát (etika fogalmát) nem a hagyományos értelemben használja. Nem a cselekvés hogyanjára kérdez rá, hanem a másikhoz fűző viszony jellegét írja le, mintegy megalapozza az etika lehetőségét. Első filozófia, hiszen szoros kapcsolatban áll az arccal,

¹³ Pavlovits, „A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál”, 147.

¹⁴ A felelősségről szóló részt vö.: Ullmann, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, 211. Az Arc meghatározásában Waldenfels vonatkozó cikkére támaszkodtam: Bernhardt Waldenfels, „Levinas and the Face of the Other”, in Simon Critchley és Robert Bernasconi, szerk., *„The Cambridge Companion to Levinas”* (Cambridge: Cambridge University Press 2004), 64-66.

¹⁵ Elgondolkodtató, hogy egyes értelmezőket nem kísértett-e meg az a lehetőség, hogy a szabadságnak azért kell lennie, mert különben sem etikáról, sem felelősségről nem beszélhetünk. Vö.: Szegedi Nóra, „Szabadság és felelősség – Immanuel Kant és Emmanuel Lévinas”, in Bokody Péter, Szegedi Nóra és Kenéz László, szerk., *„Transzcendencia és megértés, Etika és metafizika Lévinas filozófiájában”* (Budapest: L'Harmattan, 2008), 132-133.

melynek mindent megelőző tapasztalat nélküli tapasztalata beszédként nyilvánul, s első szava, a „Ne ölj!” által indított kapcsolat végtelen felelősséggel ruházza fel az ént. Az első helyzet etikai karaktere nem egy etikai rendszert, hanem egy etikai szituációt ír le. Az etikai viszony karaktere, mely a végtelen jelenléte miatt a beteljesületlen vággyal van kapcsolatban. A vágy fogalma a végtelen (1) elméleti aspektusa kapcsán kerül bemutatásra.

A végtelen ideájának (1) elméleti területe az én megismerése, gondolkodása köré csoportosul. Ezt Lévinas a következőképpen jellemzi: „A végtelen ideája olyan gondolkodásra utal, mely minden pillanatban többet gondol annál, mint amennyit gondol. Az a gondolkodás, mely többet gondol annál, mint amennyit gondol: Vágy. A Vágy méri a végtelen végtelenségét.”¹⁶ Ez azt jelenti, hogy a végtelen ideája, melynek forrása a másik ember arca (vagyis alapvetően társas viszonyban tételeződik) nem megragadhatóként adódik – ahogy az autonóm filozófia programja szerint ennek történnie kellene –, hanem túlcsordul a gondolkodás véges keretein (intelligibilis extenzó). A véges elme végtelennel való kapcsolatba kerülését a Vágy jellemzi.

A vágy szintén olyan fogalom, mely kiterjedt filozófiai implikációkkal bír a heteronómiában. A metafizika Lévinas értelmezésében egy más iránti sóvárgásként értelmezhető. Alapvetően tévesnek ítéli az európai hagyományban oly erős törekvést, mely a más fogalmi meghatározására törekszik, és komoly hangsúlyt fektet arra, hogy a vágyott helyett a metafizikai vágyra irányítsa a figyelmet. A vágy nem pszichológiai fogalom, nem valamilyen hiányból jön létre, „a vágy alapjaiban nem szükséglet található”. „A metafizikai vágy nem vezethető vissza racionális okokra: a láthatatlan és végtelen utáni sóvárgás olyan vágy, amit nem indokol semmi, de nem kényszerít ki semmi”¹⁷ - írja Ullmann. Lévinas egyik jellemzése szerint a „metafizikai vágy nem a visszatérésre törekszik, mert egyáltalán nem annak az országnak a vágya, ahol megszülettünk.”¹⁸ Vagyis a metafizikai vágy nem valamiféle valaha volt felé törekszik. Ellenkezőleg, olyan vágyról beszél Lévinas, melyet nem beteljesít, hanem elmélyít a vágy tárgya. A metafizikai vágy minden birtoklást célzó tapasztalásnak ellenáll, vagyis a végtelennel van kapcsolatban. Az ebben az értelemben vett végtelent az európai filozófiatörténet során nagyon kevésszer sikerült elgondolni. Lévinas szerint ilyen volt a platóni jó ideája, ami túl van a léten, és Descartes filozófiájában Isten ideája, ami tökéletessége folytán nem származhat az elméből. Mind-

¹⁶ Lévinas, „A filozófia és a végtelen ideája”, 38.

¹⁷ Ullmann, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, 208.

¹⁸ Vö.: Emmanuel Lévinas, *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László (Pécs: Jelenkor 1999), 17.

két példa olyan gondolat elgondolását mutatja fel, melyben az elgondolt végtelenül túl van a gondoláson. A metafizikai vágy nem megmutatja, hanem körülírja a vágyottat, megtartva így annak abszolút idegenségét. A vágy végtelennel való kapcsolata az emberi gondolkodásban túlcsoordulásként jelenik meg (intelligibilis extenzió), ezt írja le Lévinas oly módon, hogy a „gondolkodás többet gondol annál, mint amennyit gondol”.¹⁹

A végtelen ideájának Lévinasi értelmezését, vagy ahogy Pavlovits nevezte, az etikai végtelent a heteronómiát megalapozó, lehetővé tevő fogalomként említhetjük. Ily módon válik elgondolhatóvá a külsőhöz mint idegenhez való viszony, így beszélhetünk egyáltalán transzcendenciáról, s ez rajzolja ki az etikai tudat szerkezetét (ezzel a megkérdőjelezés és a beiktatás kapcsán foglalkozom részletesebben).

Lévinas a heteronómiát alapjaiban mint interszubspektivitást, szemtől-szembe viszonyt írja le. A Más-én kapcsolatában a Másik arcának tapasztalat nélküli tapasztalata a végtelen ideájával szembesíti az ént, és mint beszéd nyilvánul meg, melynek első szava, a „Ne ölj!” a végtelen felelősséget mint a viszony nem választott jellemzőjét közvetíti. A másik iránt érzett végtelen felelősség a viszony aszimmetrikus voltát állítja. A végtelen ideája a gondolkodás számára vágyként jelenik meg, mely lehetetlenné teszi a más ugyanazra való visszavezetését.²⁰

Az autonómia és a heteronómia szembenállásáról

Lehetséges-e autonómiában heteronómia, vagy heteronómiában autonómia? A válasz nyilvánvalóan elutasító, hiszen ellenkező esetben vagy az autonómia, vagy a heteronómia nem lenne lehetséges. Ha a másik arcának megnyilvánulását, mely a beszédben adódik, az autonóm filozófia nem tudná feloldani a semlegesben, akkor az autonómia heteronómiába fordulna. Ha pedig a spontaneitás teret kapna a heteronóm filozófia szabadság-értelmezésében, akkor nem lehetne elgondolható a Másik radikális idegensége. Tehát autonómia és heteronómia viszonyát radikális szembenállásként kell értelmeznünk, oly módon, hogy törekvéseikben, filozófiai célkitűzéseikben, legalapve-

¹⁹ A bekezdést vö.: Ullmann, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, 208-209.

²⁰ A fejezet megírását számos helyen segítette Pavlovits, „A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál”, 137-138 és 140-147; Waldenfels, „Levinas and the Face of the Other”, 63-72; Avram Wes, On the priority of 'Ethics' in the work of Levinas”, *The Journal of Religious Ethics* 24 (Fall 1996): 265-269; Szegedi Nóra, „Szabadság és felelősség – Immanuel Kant és Emmanuel Lévinas”, 126-133.

több struktúrájukban nem találunk közös pontot, így módon két alapvetően különböző hagyományként tekintünk rájuk.

Ebben a fejezetben ezt az éles elhatárolódást fogom megvilágítani. Így nyilvánvalóvá válik, hogy az autonóm filozófia elutasításával lehet csak heteronómiáról beszélni, valamint az, hogy az autonómia elutasítása egyben a szabadság kritikáját is jelenti.

„A nyugati filozófia mindig a szabadság és a Maga felé hajlott”²¹ írja Lévinas. Az autonómia két kulcsfontosságú fogalma egymással párhuzamosan bontakozik ki, hiszen a szabadság győzelmét az jelenti, hogy az én magába foglalja a lét totalitását. Ezt a törekvést az „én gondolom” szókapcsolattal jellemezhetjük, mely szemben áll a végtelen ideájával. Vagy ahogy Lévinas fogalmaz: „[a] végtelen ideája nem egyenlő az én gondolom immanenciájával”.²² Hiszen a Lévinasi végtelen ideája a Másra támaszkodik, az „én gondolom” pedig pusztán az egora. Az előbbi csak interszubjektivitásban – két ego kapcsolataként, az utóbbi az én uralkodásaként gondolható el. Az előbbit a Más mint más, az utóbbit a Más mint felfogandó foglalkoztatja. A legalapvetőbb eltérést abban látom, hogy az autonómia a szabadság és a maga filozófiáját, a heteronómia pedig a végtelen ideája által generált struktúrát alapul véve építkezik. Számos lehetőség kínálkozik arra, hogy a két hagyomány kapcsolatának lehetetlenségét bemutassam. A következőkben, a tanulmány központi témájához igazodva, a szabadság fogalmán keresztül fogom ezt megvilágítani.

A végtelen ideájának transzcendentális elsőbbségéből kiindulva biztosan állíthatjuk, hogy a Más azonosítására törő autonómia bukásra van ítélve, hiszen nem számol annak egyediségével, hanem pusztán a benne levő, számára hasonlóként felismertet kutatja. Így a Más valódi megismerésére sohasem lehet képes, vagyis a Más megismerésére törő elmélet alapvetően bukásra van ítélve. E kapcsán Lévinas felvillantja az elméletet mint a külsődlegesség tiszteletét: „Ekkor úgy próbálja meg gyakorolni e szabadságot, hogy minden pillanatban visszanyúlik a szabad gyakorlás önkényes dogmatizmusának eredetéhez”.²³ Ez végtelen regresszushoz vezetne, hiszen az autonómia nem léphet ki keretei közül. Miért is? Nem pont az átlépés lehetőségét keressük? Azért, mert legalapvetőbb mozzanata az „én gondolom”, vagyis az, hogy az én szabadon választja a külsőhöz való viszonyát, és eközben Ugyanazként ismeri fel azt. Ennek feladása az autonómia végét jelentené. S ha megmaradunk az „én gondolom” legvisszafogot-

²¹ Lévinas, „A filozófia és a végtelen ideája”, 30.

²² Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 65.

²³ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 26.

tabb megnyilvánulása mellett, akkor a dolog már azonosítottként adódik, tehát elvesztette radikális idegenségét. A más mássága nem közelíthető meg az énből kiindulva, csak a Másik kezdeményezésével. Úgy tűnik tehát, hogy a spontaneitás értelmében vett szabadság lehatárolására való törekvés önmagában véve értelmetlen. A legalapvetőbb mozzanat, a szabadság és az Ugyanaz kapcsolata, kikerülhetetlen. A fogalmak érvényességi körének lehatárolása nem teszi lehetővé a heteronómiát, mivel a fogalmak meghatározásában rejlik a probléma. Ahogy Lévinas írja, a „szabadság gyakorlása nincs alávetve normának, hanem maga a norma”.²⁴

Lévinas többször használja a teremtettség vagy eredeti jelzőket, amikor a heteronóm viszonyról beszél.²⁵ Úgy vélem, ez a végtelen ideájának transzcendentális elsőbbségével van kapcsolatban, melyről a már idézett Descartes szövegben is esett szó: „bizonyos módon előbb van meg bennem a végtelen észlelése, mint a végesé, azaz előbb van meg Isten észlelése, mint a magamé”.²⁶ Kérdéses, vajon következik-e ebből, hogy a heteronómia valamilyen módon megelőzi az autonómiát. Hiszen, ha az arc tapasztalás nélküli tapasztalata a végtelen ideáját minden észlelést megelőzően közvetíti az ego számára, akkor nem lehetséges autonómia. Abban az esetben, ha az autonómia alapvetően jellemzi az ént, akkor az arc kezdeményezése elhal a Semleges fogalmában. Meglátásom szerint a végtelen ideájának transzcendentális elsőbbségéből a heteronómia elsőbbsége is adódik, azonban ennek bizonyításához további kutatásra lenne szükség.

A megkérdőjelezés fogalma

Lévinas (és indirekt módon a tanulmány heteronómiával foglalkozó részei is) amellett érvel, hogy a heteronóm filozófiában nem kell lemondanunk a racionalitásról. Az előző fejezetekben nyilvánvalóvá vált, hogy az autonóm filozófia fogalmait súlyos kritika alá kell vetnünk. Ezt mindenképp fontos hangsúlyozni, mivel Lévinas nem elveti, eltörli például a tudás, a szabadság vagy a megismerés fogalmát, hanem arra kérdez rá, hogy hogyan lehetségesek ezek, ha nem a totalitás felé törekvő fogalmakként értelmezzük őket, hanem a heteronómiában. Az átértelmező folyamat során egyfelől fontos tám-

²⁴ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 62.

²⁵ Vö.: Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 62-69.

²⁶ Descartes, *Elmélkedés az első filozófiáról*, 57.

pontul szolgál a gondolkodásban vágyként megjelenő végtelen ideája, mely lehetővé teszi, hogy a külső gondolati tárgyak ne Ugyanazként jelenjenek meg a tudat számára. Másfelől – s ez nyilvánvalóan szoros kapcsolatban van a vággyal – az etikai viszony következményeként egyfajta mozgás, változásra való nyitottság jellemzi az én gondolati tartalmait – ezt a megkérdőjelezés fogalmával írja le Lévinas. Ebben a fejezetben a megkérdőjelezés filozófiai implikációival foglalkozom, kiemelt módon a szabadsággal kapcsolatban. Első lépésben a megkérdőjelezés lehetőségét járom körül, hiszen a megkérdőjelezés alapján válik a kritika egyáltalán lehetségessé. Ezt követően a megkérdőjelezés meghatározását igyekszem bemutatni annak érdekében, hogy a következő fejezetben bemutathassam – az ezzel szoros kapcsolatban levő – beiktatást, melynek során a szabadság kritikája is világossá válik.

„Erkölcstelenségem első tudata nem egy ténynek, hanem a Másiknak, a végtelennek való alárendelődésem. A teljesség ideája és a végtelen ideája pontosan ebben különböznek egymástól: az első tisztán elméleti, a másik morális” írja Lévinas.²⁷ Az idézett rész reflektál arra a problémára, mely az előző fejezetben már szerepelt a spontaneitás keretek közé szorítása kapcsán. Egy tény, egy elmélet nem vezethet el a Másikhoz mint más-hoz, mert az autonómia megközelítéséből adódóan szükségszerűen jelen van az „én gondolom” mozzanata. Ez az (1) elméleti, illetve (2) morális válasz lehetséges Lévinas szerint az én kritikájára: „Az én [...] kritikája felfogható (1.1) gyengesége vagy (2.1) méltatlansága felfedezéseként; azaz (1.2) bukása vagy (2.2) bűnössége tudataként. Az utóbbi esetben a szabadság igazolása nem a (1.3) bizonyítását, hanem az (2.3) igazságossá tételét jelenti.”²⁸ A gyengeség-bukás-bizonyítás által jelölt kritikára adott válasz elméleti jellegű, az „én gondolom” immanenciájából fakad, vagyis nem jut el az autonómia alapját képező fogalmak kritikájához. Így Lévinas nem is tekinti kritikának, olyan értelemben, amely elvezethet a megkérdőjelezéshez, ahogy írja: „Ez a helyzet nem csupán a spontaneitás vitán felüli érvényét engedi meg, hanem azt is, hogy egy lény a teljességbe helyezkedhessen.”²⁹ Ezzel szemben a morális méltatlanság tudatából kiinduló válasz már lehetővé teszi a megkérdőjelezést (ez a méltatlanság-bűnösség-igazságossá tétel által jelölt válaszreakció). A *Teljesség és végtelen* ezen szakasza a szabadság és az igazság, igazságosság problematikáját párhuzamosan, egymással összefonódva mutatja be.

²⁷ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 63.

²⁸ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 62. Számozások tőlem.

²⁹ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 63.

A tanulmánynak nem célja ezt a kapcsolatot mélyrehatóan elemezni, vagy az igazság Lévinasi értelmezését meghatározni. A hangsúlyok megvilágításának érdekében annyit talán érdemes megjegyezni, hogy Lévinas elveti a korlátlan szabadságra alapozott igazságfelfogást, hiszen ez a szabadság önkényéhez vezet, s ily módon igazolásra szorul, ami lehetetlen. Ahogy Lévinas írja: „az igazságnak a szabadságra való alapozása egy önmaga által igazolt szabadságot feltételez”.³⁰ Úgy tűnik, hogy az igazság fogalmának is (a szabadsághoz hasonlóan) komoly átalakításokon kell átesnie. Amikor a *Teljesség és végtelen* utolsó lapjain Lévinas áttekintés- és összefoglalásképpen végigveszi művének legfontosabb kérdéseit, az igazságról a következőt mondja: „Az igazság mint a lét tisztelete – ez a metafizikai igazság értelme”.³¹ Itt nincs módomban kifejteni, hogy mit jelenthet pontosan az igazság ilyen módú meghatározása, de arról mindenképpen érdemes elgondolkodni, hogy mit jelenthet a lét tisztelete, és hogyan kapcsolódhat ez a szabadságfelfogás a megkérdőjelezés aktusához. A lét tisztelete a Más idegenségének elismerésére utal. Felismerem a Más létének jogosságát, ily módon többé nem csak rólam van szó – az énből kiinduló gondolkodás helyett a Más–én viszonya válik a legalapvetőbb helyzetté (melyben az aszimmetria a másik javára áll fenn). Mivel Lévinas az interszubjektivitást jelöli ki alapként, az autonómia – mint az énnek a világban központi helyét állító filozófia – fogalmait ennek a változásnak megfelelően kell újra meghatározni. Így az igazságnak is e kapcsolatra kell vonatkoznia, illetve ebből kell kiindulnia (ahogy a szabadság, tudás, megismerés fogalmaknak is). A megkérdőjelezéssel kapcsolatos viszony érintőlegesnek tűnik. A szabadság igazolása csak a heteronóm viszonyba való beiktatás révén lehetséges, ezt végzi el a megkérdőjelezés fogalma. Az igazságosságtétel mellett van egy sokkal eredendőbb belátás, mely megelőzi ezt: a szabadság totalitálásának etikai lehetetlensége, s az erre adott felelet, mely önmagammal szemben támasztott végtelen követelményként áll elő.

Érdemes felhívni a figyelmet arra is, hogy a felelősség fogalma nem jelenik meg olyan radikális módon, mint az életmű későbbi szakaszában. A felelősségre utaló, s annak szélsőségesse válását talán megalapozó fogalmak, mint például a szegény vagy a méltatlanság sokkal hangsúlyosabban vannak jelen a szövegben.

Tehát a spontaneitás helyes kritikáját, igazságosságtételét, megkérdőjelezését – Lévinas szóösszetételével élve – a „morális méltatlanság tudata váltja ki”.³² Az igazta-

³⁰ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 260.

³¹ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 259.

³² Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 63.

lanság tudatát nem tények tudása okozza – ez végtelen regresszióhoz vezetne –, hanem a Másik ember arca. Az arc azért lehet több, mint egy puszta tény, mert – ahogy Ullmann fogalmaz – nem fenomenális természetű, „nem egy megjelenés a tudatban”³³ – ahogy Husserl gondolta. Talán Sartre áll legközelebb Lévinashoz, ugyanis az interszubjektív viszonyt ő is aszimmetrikusként gondolta el. Ám a sartre-i leírásban a tudatok állandó harcban állnak. Lévinas ezt a sartre-i gondolatot a szabadság problematikájára vonatkoztatva így foglalta össze: „a Másikkal való találkozás fenyegeti szabadságomat”.³⁴ Sartre-nál a Másik tekintete tárgygyá tesz, s számomra sem jelenhet meg a másik mint Más. Találón mutat rá erre Ullmann: „a másik bejelentkezése a tudatba Sartre szerint csak az önmagát eltárgyasultként átélő tudat elemi tapasztalatára épülhet”³⁵ A Sartre-nál megjelenő redukálhatatlan aszimmetria és a „személyek közötti semleges viszony jelenléte” olyan gondolat, mely bizonyára hatással lehetett Lévinásra. A Mással való szembekerülésben azonban komoly eltérések adódnak: míg Sartre-nál a Más „bezár saját egóm határai közé, eltárgyasít, és szégyent okoz”,³⁶ addig Lévinasnál pont a másik megjelenése szabadít ki egoizmusomból.³⁷

Miért vezethet a morális méltatlanság tudata kritikához, és mit is értünk megkérdőjelezés alatt? Lévinas szerint „Az Ugyanaz megkérdőjelezése – ami nem történhet meg az Ugyanaz egoista spontaneitásán belül – a Más által megy végbe. Spontaneitásomnak a Másik jelenléte által való megkérdőjelezését etikának nevezzük”.³⁸ A kritikának, vagy a heteronómia kezdetének a Mással, vagyis a végtelen ideájának tapasztalat nélküli tapasztalatával kell kezdődnie. Hiszen, ahogy Descartes mondja (és erre Lévinas is hivatkozik):³⁹ rendelkezünk kell a tökéletes ideájával ahhoz, hogy saját magunk tökéletlenségét belássuk, így bizonyos értelemben rendelkezünk kell a végtelen ideájával ahhoz, hogy végességünket, totalitásra való törekvésünk lehetetlenségét belássuk. Ez a gondolkodásban vágyként jelenik meg, vagyis a beteljesülés lehetetlenségeként, ennek eszköze a megkérdőjelezés. Ezt nevezi Lévinas a Másik fogadásának (saját helyzetem totalitásának megkérdőjelezését), s az etikai tudat kezdetének.

³³ Ullmann, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, 209.

³⁴ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 260.

³⁵ Ullmann, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, 210.

³⁶ Uo.

³⁷ A bekezdést vö.: Thomas Flynn, „Jean-Paul Sartre”, in főszerk. Edward N. Zalta, *„The Stanford Encyclopedia of Philosophy”,* Ontology, Ethics, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/sartre/>; Ullmann, „Lévinas, az alteritás filozófusa”, 209-210.

³⁸ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 26.

³⁹ Vö.: Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 63.

A morális tudat működési struktúráját a szabadságra vonatkoztatva *A szabadság beiktatása* című fejezetben mutatom be, a következőkben a megkérdőjelezés fogalmát fogom szorosabban körbejárni. Úgy tűnik, hogy a megkérdőjelezés csak a másik megjelenésének következményeként teljesedik ki, s szoros kapcsolatban áll a heteronómia alapvetően etikai jellegével, valamint a vágygal. A morális méltatlanság és a szégyen olyan fogalmak, melyek az ego autonómiára törekvését etikailag vonják kétségbe. A másik etikai ellenállása nem tényként, hanem parancsként adódik. Ám nem olyan módon, mint amit választhat vagy nem választhat – hiszen ez a spontaneitás lehetősége lenne –, hanem kötelezve van rá, oly módon, hogy alapvetően ebben a helyzetben találja magát. A szégyen tehát egy választás nélküli választásra kötelez, melynek következtében az ego kérdőre vonja a totalitás jogosságát, vagyis a végső elvre való levezetés lehetetlenségét. Ily módon mint vágy nyilvánul meg, vagyis a totalitással ellentétes mozgás indul: a vágy tárgya nem beteljesíti, ellenkezőleg, elmélyíti a vágyat. A megkérdőjelezést tehát mint az Ugyanaz értelmében vett megismerés ellentétét értelmezhetjük.

A megkérdőjelezés nem a megismerés megismerésére kérdez rá, nem a megismerés eredetét kutatja, hanem a tudat alapfeltételére, az én – világ viszony igazságosságára. Vagyis a fogalom nagyon közel áll hétköznapi jelentéséhez (pontosabban annak szűkebb értelmezéséhez), ahhoz hogy egy kérdést formálva egy bizonyosság nem is annyira eredetére, mint jogosságára kérdez rá. Az autonómia befejezettségre törekvésének az eltörlését végzi el, oly módon, hogy többé nem beszélhetünk bizonyosságról, de a bizonyosság hiányáról sem, többé nem járhatok a dolog végére. A megismeréshez, a tudathoz való viszony tehát mint vágy jelenik meg. A megkérdőjelezést a hatalomhoz való jogom etikai lehetetlenségének és igazságtalanságomnak tudata váltja ki.

A szabadság beiktatása

A beiktatás (*investiture*) eredendően a hűbéri birtokba vagy egyházi méltóságba való kinevezés, behelyezés jelentését hordozza. Ez annyiban kapcsolódik Lévinas törekvéseihez, hogy a heteronóm viszonyban számos fogalom – az európai filozófiai hagyományhoz képest – új tartalommal töltődik föl. A beiktatás fogalmából kiindulva ez így néz ki: egy beiktatót és egy beiktatottat. Ebben a felosztásban a beiktató (a Más) az aktív, a beiktatott (az én) a passzív fél. Vagyis a beiktatás hétköznapi jelentésének, úgy tűnik,

vannak olyan jelentésrétegei, melyek valóban alkalmassá teszik arra, hogy Lévinas a heteronóm filozófia bevezetésében használja. A fogalmat nem csak a szabadság kapcsán használja, most azonban csupán a szabadságra vonatkoztatva fogom tárgyalni. Ebben a fejezetben a szabadság beiktatása és megkérdőjelezése következtében kibomló kritika fényt vet arra is, hogy Lévinas mit ért, pontosabban mit nem ért a szabadság fogalmán, és milyen eszközökkel igyekszik elkerülni az elutasított tartalmakat.

A beiktatás az a lépés, amely megfosztja a szabadságot az önkénytől, vagyis a spontaneitástól. Ez a megkérdőjelezés struktúráján keresztül megy végbe. „[A] szabadság morális igazolása nem bizonyosság, de nem is a bizonyosság hiánya. Nem eredmény, hanem mozgásként és életként teljesedik be, abban rejlik, hogy szabadságával egy végtelen követelményt állít szembe” írja Lévinas.⁴⁰ Ez a végtelen mozgás a következő módon áll elő: az önmagammal szemben támasztott követelmény, mely az Arc első megnyilvánulásából, a „Ne ölj!” felszólításából táplálkozik, súlyosbítja a szégyent, az énrre vonatkozó ítéletet, felelősséget. E felelősség súlyosbodása tovább növeli az önmagammal szemben támasztott követelményt. Ily módon a szabadság abban áll, hogy egyre mélyebben – mint egy végtelenül mélyre húzó örvényben – megkérdőjelezi önmagát. Ez a mozgás nem más, mint a morális tudat kielégítetlensége: vágy. A megkérdőjelezés végtelenbe törő spirálszerű mozgása a morális tudat eszköze a vágy struktúrájának leírásában. A megkérdőjelezés struktúrája tehát két egységre bontható: (1) a végtelen követelményből és (2) az igazolatlan hatalmammal szembeni szégyenből, és a másik iránt érzett felelősségemből. Mi is ez az önmagammal szemben támasztott követelmény? Ahogy láttuk, a heteronóm viszony a Más fogadásával veszi kezdetét. A Más megjelenése a tudatban hatalmam igazolatlanságával és etikai lehetetlenségével szembesít. Erre adott válaszként jelenik meg az ego önmagával szemben támasztott végtelen követelménye, melyben lemond hatalmáról. Ez a válasz, illetve lemondás azonban Lévinas szerint nem szabadságként nyilvánul meg – és vannak értelmezők,⁴¹ akik ezt elhamarkodott vagy túlzó lépésnek látják.

Lévinas *A filozófia és a végtelen ideája* című tanulmányában a megkérdőjelezés struktúrája explicit módon kifejeződik: „Az önmagammal szemben támasztott követelmény növekedése csak súlyosbítja a rám vonatkozó ítéletet, vagyis a felelősségemet. Viszont felelősségem súlyosbodása növeli a követelményeket velem szemben. E mozgásban nem a szabadságomé az utolsó szó, hiszen többé nem talállok vissza magányosságomhoz,

⁴⁰ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 261.

⁴¹ Vö.: Szegedi, „Szabadság és felelősség – Immanuel Kant és Emmanuel Lévinas”, 133-134.

vagy, ha úgy tetszik, morális tudatom lényegileg kielégítetlen, ha úgy tetszik: mindig Vágy.”⁴²

A beiktatással kapcsolatban találunk egy rendkívül figyelemfelkeltő gondolatot, melyet Lévinas maga is nagy óvatossággal fogalmaz meg: „[a másik] azért iktathat be engem és az önmagánál fogva önkényes szabadságomat, mert végső soron magam a Másik Másikjának érezhetem. Ez azonban csak igen összetett szerkezeteken keresztül valósul meg.”⁴³ Azon kívül, hogy az értelmezők figyelmébe ajánlom ezt a pár sort, csupán azt az észrevételemet szeretném kifejezni, hogy ebben az idézetben implicit módon érdekes tartalom olvasható ki a másik szabadságával és a viszonykezddéssel kapcsolatban. A Másik nem Ugyanazként közelít az énhez, hanem tiszta heteronómiaként. Szabadsága nem önkényes, nem spontaneitás, hanem ugyanolyan módon megkérdőjelezett, mint az én szabadsága. Itt nem vetődik fel az a probléma, hogy ha én a Másik Másikja vagyok, akkor a Másik nem lehet az én Másikom, mivel az Arc transzcendentális elsőbbsége alapvetően mint idegen és uralhatatlan mással szembesíti a vele szemben álló Másikat. Vagyis a Más elsőbbségében rejlő aktivitása nem valamiféle cselekvést, hanem a végtelen jelenlétének következményét jelenti.

*

Azt láttuk, hogy a heteronómiában olyan filozófiai tradíció körvonalazódott, mely radikális módon újragondolja az autonóm filozófia fogalmait. A két gondolkodási hagyomány viszonyát szembenállásként fogalmaztuk meg. Az autonómia elutasításával a szabadság fogalmát is kritika alá kellett vonnunk, mely a Másik megjelenésének következtében megkérdőjeleződik. Ennek során olyan struktúrába lett beiktatva, mely a szabadság pozitív tartalmát a végtelenül kicsi felé konvergálja. Így azonban nem világos, hogy Lévinas milyen értelemben kívánja megőrizni a szabadság fogalmát, hiszen több helyen teljesen egyértelműen utal erre a szándékra. A következő fejezetben ezzel a kérdéskörrel foglalkozom.

A SZABADSÁG LEHETSÉGES JELENTÉSE A HETERONÓM FILOZÓFIÁBAN

A *Teljesség és végtelen* a szabadsággal kapcsolatban elsősorban a kritikáról ad számot, arról, hogy mit nem jelenthet a szabadság fogalma, vagyis indirekt módon kerül tárgya-

⁴² Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 41.

⁴³ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 64.

lásra, miközben egyértelmű kijelentések állítják, hogy a szabadságnak van valamiféle jelentése a heteronóm filozófiában.⁴⁴ A következőkben röviden újra áttekintem a kritikához vezető utat, annak érdekében, hogy ezek fényében a szövegből esetlegesen kibontható jelentésre javaslatot tegyek.

A *Teljesség és végtelen* a metafizikai külső leírására tesz kísérletet. A metafizika újszerű értelmezése a transzcendencia felé mutat. Ez azt jelenti, hogy nem a kisajátításra törekszik annak, ami van, hanem a tiszteletére. Ily módon Lévinas vitatja a szabadság spontaneitását, mely kijelöli, hogy mi és hogyan van, továbbá vitatja az „emberi hatalom igényét a logosz rangjára”,⁴⁵ az Ugyanaz filozófiáját. Ennek során újraértelmezi a racionalitás és a szabadság lehetőségét. Nem eltörölni, hanem igazolni kívánja azokat. A metafizikai külső a Másik arcának megjelenésével kezdődő interszubjektivitásban kerül leírásra. Az én többé nem kezdeményező, a szabadság nem alapvető kiindulópont. Az én etikai viszonyban ismeri fel magát, mely során az Arcban megnyilvánuló beszéd megkérdőjelezi hatalomhoz való jogát. Így a szabadság nem bizonyosság többé, hanem az énnel szembeállított végtelen követelmény, mely a szemtől-szembe viszonyban jelenik meg. Ez a beiktatással a megkérdőjelezés struktúrájában mint mozgás valósul meg. Az énről állított szabadság pozitív tartalma a végtelenül kicsi felé közelít.⁴⁶

A szabadság hagyományos értelmezése(i), úgy tűnik, az autonóm filozófia kérdéskörébe tartoznak – erre példa a sartre-i fenyegető másik problematikája. Tehát az én szabadságáról nem beszélhetünk a heteronómiában, mert az szükségszerűen valamiféle uralkodáshoz vezet. Így a szabadság fogalma nem az énről állít valamit, hanem csak az én-Másik viszonyban értelmezhető. Az én felől közelítve csak mint igazolandó kerül elő a szabadság problematikája, melyet soha nem vizsgálhatunk bizonyossággként, sokkal inkább mozgásként, melyet végtelen követelmény hajt. A szabadság a szemtől-szembe viszonyban egy helyzetet jelöl. Ennek alapvetően két jellemzője van: 1) az én nincs egyedül, és 2) a helyzetben ítélet alá esik. Tehát a szabadság az interszubjektív viszony páros jellegét és az abból következő ítéletet jelöli. Így a szabadság jelentéséről nem

⁴⁴ Vö.: Lévinas, *Teljesség és végtelen*: „nem vagyunk a szabadság ellen” 260, „a morál a szabadság kezdete” 64.

⁴⁵ Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 259.

⁴⁶ Bekezdést vö.: Lévinas, *Totality and Infinity*, 302-303.

tudunk meg jóformán semmit, azonban kritikája irányt mutat az ego világban elfoglalt helyére.⁴⁷

Talán érdekes, az eddigi gondolatmenettől eltérő olvasatokat nyithat meg D. C. Gates vonatkozó tanulmánya, mely kétféle kényszert vázol fel: egyfelől 1) az etikai lehetetlenséget, másfelől 2) az etikának való kitettséget.⁴⁸ Úgy vélem az első eset a beiktatás struktúráját írja le, az egot az arc kényszeríti az etikai viszonyra, az egonak semmiféle lehetősége nincs arra a *Teljesség és végtelenben*, hogy ellenálljon a kapcsolatnak, ha már „meghallotta” az arcot. Ennek következtében nyílik út a 2) lehetőségre, az etikának való kitettségre. Ebben az esetben azonban nem kényszerről beszélünk, hiszen a beiktatást követően az egónak nincs más lehetősége, mint az etikai viszonyban létezni – persze kérdéses, hogy ez mit jelent, de talán nincs másról szó, mint hogy inerciarendszert váltunk. Vagyis arról, hogy amíg az autonómiában az ego saját magának volt kivéve, és ily módon *bárhogyan* viszonyulhatott, addig a heteronómiában az etikai viszonynak van kitéve, és így csak *valahogyan* viszonyulhat az őt körülvevő világhoz. A teológia horizontján ez ahhoz a kérdéshez vezetne minket, hogy a *Teremtés könyvének* elején, az ősbűnt megelőzően vajon szabad volt-e az ember. Vagyis amikor a lét mint jóság áll elő, beszélhetünk-e szabadságról. A bevezetésben említett tanulmány e ponton talán kicsit meghaladja a *Teljesség és végtelent*, de a vonatkozó részt mindenképp érdemes idézni: „maga az erkölcsi élet éppen a szabadság ránk ruházott mivolta”.⁴⁹ Nem azt jelenti-e ez, hogy a szabadság nem a választást, hanem a jó megtételét jelenti, nem a sokat, hanem az egyet?

*

Elemzésem során elsősorban három kérdésre szerettem volna választ adni: 1) Mit ért Lévinas a spontaneitás fogalmán? 2) Hogyan valósul meg a szabadság kritikája? 3) Milyen viszonyrendszerbe illeszkedik a szabadság a heteronóm filozófiában? A következőkben röviden összegezem az ezekre adott válaszokat.

1) Az autonómia fogalmában rejlő szabadság és törvény fogalmak Lévinas szerint az emberi énnak két alapvető jellemzőjére utalnak. A szabadságot spontaneitásként, a

⁴⁷ Érdemes ehhez kapcsolódóan Lévinast idézni: „Az önmagammal szembeni végtelen követelmény, éppen mert megkérdőjelezi szabadságomat, olyan helyzetet jelöl ki – tartósan – számomra, ahol nem vagyok egyedül, ahol megítéltetem.” Lévinas, *Teljesség és végtelen*, 261.

⁴⁸ Vö.: D. C. Gates, „The Fact of Reason and the Face of the Other: Autonomy, Constraint, and Rational Agency in Kant and Levinas”, *The Southern Journal of Philosophy* 40 (4 2002): 500.

⁴⁹ Lévinas, „A filozófia és a végtelen ideája”, 40.

törvényt pedig (a törvényhozás jellegét megalapozó mozzanatként) az idegen azonosításaként határozza meg. Lévinas tehát a filozófiát megalapozó fogalmakként érti ezeket. Erre az alapra épülő gondolatrendszerek a totalításra, vagyis minden idegen azonosítására törnek. Ily módon a szabadság akkor teljesedik ki, ha már semmiféle idegennel nem találja szemben magát. A szabadság pozíciója az autonómia rendszerében Lévinas számára önkényesnek tűnik, hiszen nincs olyan fogalom, mely ellenőrizné, igazolná működését, így önmagát alapozza meg. Ez az ellenőrizetlenség, igazolatlanság adja a szabadság spontaneitását, a szabadság ellenőrizetlen korlátlanságát.

2) Egyértelművé vált, hogy a heteronómia törekvései figyelembevételével – a másnak mint idegennel az elgondolása során – az autonómia szabadságfelfogása tarthatatlan. Lévinas a szabadságot mint igazolandót állította, mely nem vihető végbe oly módon, hogy a szabadság megelőzi az igazságot (ahogy ezt a spontaneitás kapcsán láttuk), vagyis a spontaneitás értelmében vett szabadságot súlyos kritika alá vonta. Ez a kritika a heteronóm filozófia struktúráján keresztül ment végbe, és a következő lépésekből áll: Lévinas meghatározásában a Másik megjelenése a végtelen ideájával szembesíti az ént. A végtelen – pont végtelenségéből adódóan – túlcsordul a gondolkodás véges keretein és mint vágy áll elő. A Másik megjelenésének etikai aspektusa és a gondolkodás mint vágy alapozza meg Lévinas filozófiájában a morális tudatot. Ennek struktúrája az autonómia egyre és bizonyosra való törekvésével szemben mozgásként nyilvánul meg, melynek eszköze a megkérdőjelezés. Lévinas hangsúlyozza, hogy a Másik megjelenése és az ez által kiváltott morális méltatlanság tudata kérdőjelezi meg a szabadság önkényességét. Lévinas a „heteronómiás szabadság életét”⁵⁰ végtelen mozgásban határozza meg, melynek során a szabadság egyre mélyebben megkérdőjelezi önmagát. E mozgás során egyfelől az önmagammal szemben támasztott végtelen követelmény, másfelől bűnösségem tudata kölcsönösen súlyosbítják egymást. Az én szabadsága ily módon a végtelenül kicsi felé konvergál.

3) Lévinas meghatározásában minden, ami az én spontaneitását teszi lehetővé, az autonómia lehetőségét jelenti. A spontaneitás megkérdőjelezésének folyamata a létezés alapvetően interszjektív jellegére hívja fel a figyelmet. Ily módon arra következtethetünk, hogy Lévinas arra utal, hogy a szabadság egy helyzetet jelöl, melyben két dolog válik nyilvánvalóvá: 1) az én nincs egyedül, és 2) helyzete ítélet alá esik. Emellett feltettük annak lehetőségét, hogy a heteronómia szabadságfogalma a jószágra koncentráltan, etikának való kitettségként is értelmezhető.

⁵⁰ Uo.

Úgy tűnik tehát, hogy a *Teljesség és végtelen*ben elsősorban a szabadság kritikája kap teret, és csak óvatos következtetéseket vonhatunk le arra nézve, hogy mit állít Lévinas a szabadságról, így a fogalom pontos meghatározására nincs módunk. Szinte csak kérdésként fogalmaztuk meg, hogy a lét mint jóság értelmezése nem vezethet-e el minket a heteronómia szabadság-fogalmához.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Descartes, René. *Elmélkedés az első filozófiáról*. Fordította Boros Gábor. Budapest: Atlantisz, 1994.
- Flynn, Thomas. „Jean-Paul Sartre.” In „*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*”, főszerkesztő Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/sartre/>.
- Gates, D. C. „The Fact of Reason and the Face of the Other: Autonomy, Constraint, and Rational Agency in Kant and Levinas.” *The Southern Journal of Philosophy* 40 (4 2002): 493-522.
- Lévinas, Emmanuel. „Philosophy and the Idea of Infinity.” In uő, „*Collected philosophical papers*”, fordította Alphonso Lingis. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987.
- . *Totality and Infinity*. Fordította Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1979.
- . „A filozófia és a végtelen ideája.” Fordította Tarnay László. In uő, *Nyelv és közelség*. Pécs: Jelenkor, 1997.
- . *Teljesség és végtelen*. Fordította Tarnay László. Pécs: Jelenkor, 1999.
- Marosán Bence. „Sartre és a szabadság határai. A passzivitás három dimenziója Sartre fenomenológiájában.” *Magyar filozófiai szemle* 60 (2 2016): 144-160.
- Pavlovits Tamás. „A végtelen ideája Lévinasnál és Descartes-nál. Lévinas Descartes értelmezése.” In Bokody Péter, Szegedi Nóra és Kenéz László, szerk., „*Transzcendencia és megértés, Etika és metafizika Lévinas filozófiájában*.” Budapest: L'Harmattan, 2008.
- Sartre, Jean Paul. *A lét és a semmi: egy fenomenológiai ontológia vázlata*. Fordította Seregi Tamás. Budapest: L'Harmattan, 2006.

-
- Szegedi Nóra. „Szabadság és felelősség – Immanuel Kant és Emmanuel Lévinas.” In Bokody Péter, Szegedi Nóra és Kenéz László, szerk., *„Transzcendencia és megértés, Etika és metafizika Lévinas filozófiájában.”* Budapest: L'Harmattan, 2008.
- Ullmann Tamás. „Lévinas, az alteritás filozófusa.” *Helikon* 53 (1-2 2007): 204-216.
- Waldenfels, Bernhard. „Levinas and the Face of the Other.” In Simon Critchley és Robert Bernasconi, szerk., *„The Cambridge Companion to Lévinas.”* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Wes, Avram. „On the Priority of 'Ethics' in the Work of Levinas.” *The Journal of Religious Ethics* 24 (Fall 1996): 261-284.

SPIRÓ GYÖRGY CSIRKEFEJ CÍMŰ DRÁMÁJA ÉS A TÉKOZLÓ FIÚ PÉLDÁZATA

SIPOS MÁRTON

„Amikor a tékozló fiú elment hazulról, romantikus volt, amikor hazatért, klasszikus. Amikor elment, áldozatul esett tér és idő játékának, és csupán amikor hazatért, értette meg végül, hogy a szabadság, amit keresett, mindenütt jelen van – vagy sehol nincs jelen.”

Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából*

Dolgozatomban Spiró György *Csirkefej* című 1985-ös drámáját a tékozló fiú példázata (Lk 15,11-32) felől értelmezem.¹ Kiinduló tézisem, hogy Spiró műve a bibliai szöveg negatív parafrázisaként is olvasható. Véleményem szerint a jézusi parabola olyan olvasási irányt adhat, amely a dráma értelmezésének szempontjából fontos eredményekhez vezet. A lukácsi szöveg és a Spiró-mű genetikus kapcsolatára azonban nincs egyértelmű bizonyíték. Meg kell jegyezniem – a két mű hasonlóságára tett elszórt megjegyzések ellenére (ezeket később ismertetem) –, hogy tudomásom szerint nem létezik a parabola és a dráma összehasonlítását szakszerűen és következetesen elvégző írás. A dolgozatot a cselekmények és szerkezetek hasonlóságának ismertetésével kezdem, utána nyelviségükből vonok le következtetéseket. Ezt követően az összehasonlító irodalomtudomány eszköztárával elemzem a két szöveg összefüggéseit. Utána kitérek a

¹ Spiró György, „Csirkefej”, in uő, *Három dráma* (Budapest: Scolar, 2006), 83-159. [A továbbiakban zárójelekben adom meg az idézett részek helyeit.] Illetve: *Szent Biblia azaz Istennek Ő és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*, ford. Károli Gáspár, Budapest: Magyar Biblia-Tanács, 1991, II./93-94. [A továbbiakban zárójelekben adom meg az idézett részek fejezet- és versszámait.]

Csirkefej és az egykorú magyar drámairodalom vonatkozásaira, illetve a szerző drámai életművének az említett művel való összefüggéseire.

A gondolatmenet végét egy retorikai alapú elemzés – főként a referenciális és allegorikus értelmezések részletes körüljárása, viszonyuk feltárása – adja.

A *Csirkefej* nemcsak Spiró György életművének, de az elmúlt évtizedek magyar drámairodalmának és színjátszásának egyik kiemelkedő alkotása. Ismeretes, hogy a szerző művét Gobbi Hilda számára írta, az ő főszereplésével játszották először 1986-ban a Katona József Színházban. Hogy a darab még mindig időszerű, jól jelzi: a Komáromi Jókai Színház 2015 januárjában műsorra tűzte, ahhoz kapcsolódva pedig slam poetry versenyt rendeztek.

Ki kell térnem arra a módszertani sajátosságra, hogy a *Csirkefejet* mint szöveget elemzem, nem mint előadás(ra szánt alkotás)t. Tisztában vagyok a színházi diskurzus újabb kutatási eredményeivel, főként a textualitás (szövegcentrikusság) és a színpad (színpadcentrikusság) szembenállását bemutató elméletekkel.² Bízom benne, hogy a szöveg ilyen módon való tárgyalása nem foglal akaratlanul is állást e vitában. Már csak azért is, mert „mindkét felfogásra jellemző az, hogy szoros összefüggésben látják a textust és a színpadot, egyiket a másik függvényében értelmezik, ezért a vita egyik lehetséges megoldása éppen szöveg és színrevitel egymástól való elválasztása volna.”³

CSELEKMÉNY ÉS SZERKEZET

A tékozló fiúról szóló példabeszéd az egyik legtöbbet idézett, legismertebb ilyen műfajú bibliai szöveg. Egyházi, teológiai hagyománya, valamint művészeti, irodalmi népszerűsége egyaránt kiemelkedő.⁴ Cselekménye széles körben ismert. Legelterjedtebb, allegorikus magyarázata is, ami az apa-Atya, hazatérés-megtérés és ebből következő (vissza/))befogadás a házba-közösségbe fogalom párokkal írható le röviden.⁵ A *Csirkefej* is hazatérés-történet. Az eseményekből megismerhetjük Srácot, aki egy 3 napra szóló

² György Andrea, *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében. A színházi nyelv változása kortárs magyar drámákból készült előadásokban* (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2007), 4, <http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyorgyandrea/diss.pdf>.

³ Uo. 8.

⁴ Az elsőért lásd: Frenyó Zoltán, „»A bűnbánat tehát élet.« A tékozló fiú parabolája az egyház-atyák tanításában”, *Vigilia* 68.3 (2003): 181-187.

⁵ Vö. „a földi apa magatartása a mennyei Atya magatartását szemlélteti.” Kocsis Imre, *Lukács evangéliuma* (Budapest: Szent István Társulat, 2007), 351.

kimenővel szabadul az intézetből, meglátogatja apját, és hazatér a szülői lakásba (130, 131). Ez a „látogatás” a bonyodalom alapja: kiderül, hogy a fiút szomszédja, Vénasszony feljelentése szakította el családjától (128-129, 143). A főhős hazatérése igencsak baljóslatú, hiszen még a dráma nyitóképében „[a] porolón egy akasztott macska lóg.” (89) Később kiderül, ez Srác és Haver tette.⁶ Vénasszonyt mélyen megrendíti kedvencének halála, lázas istenkeresésbe (108) és végrendeletírásba kezd, aminek egyetlen kedvezményezettje pont Srác lesz (144). Hogy a fiú felbukkanása mennyire vészjósló, a darab tetőpontjával igazolódik be: Haverral brutálisan meggyilkolják Vénasszonyt (157). E tett indítéka nem világos. Egyfelől betudható Srác abbéli haragjának, hogy Vénasszony feljelentése juttatta őt intézet(ek)be (143), emellett (/helyett?) szóba jöhet Apa befolyása is, aki Vénasszonyt azzal vádolja, hogy pusztán a gyámsági segély iránti nyereségvágyból akarta elszakítani tőle gyermekét (144).⁷ Nem mellékesen, e cselekményszálon kívül a ház lakóközösségének egy napját is megismerheti a befogadó: boszúságaikat, csatározásaikat, életüket.

A tékozló fiú példázata is rendelkezik a komédiára hagyományosan jellemző, illetve a Biblia egészére kiterjeszthető „U alakú elbeszélői szerkezettel”, melyben: „az aposztáziát hanyatlás követi, romlás és rabság, ezután következik a bűnbánat, majd a megszabadítás és felemelkedés nagyjából arra a pontra, ahol a hanyatlás elkezdődött.”⁸ Véleményem szerint a *Csirkefej* szerkezete nemcsak hasonlít erre, hanem annak ellentettje, fordítottan U alakú. Ez önmagában nem meglepő, hiszen a szöveg műfajjelölése is tragédia. De pontosan hogyan jelenik meg az U alak a szövegekben, és miben merül ki a két mű szerkezetének, így cselekményének hasonlósága?

A kérdés pontosabb megválaszolásához célszerűnek tűnik a továbbiakban a példázatot cselekményelemeire bontva összehasonlítani a drámával. Benyik György a hagyományos kettéosztásra (az első rész középpontjában a fiatalabb fiú, a másodikéban az idősebb) építve végzi ezt el: örökség kikérése, hazatérés, befogadás; távollevés, távolmaradás, esély a befogadásra – szerinte mindkét szakaszt Jézus mondása zárja.⁹ Egy ilyen leírás azért is fontos, mert nagyobb hitelt kaphat a megállapítás, hogy a tékozló

⁶ Bár pusztán feltevés, az akasztott macska képe eredhet Hajnóczy Péter *Ki a macska?* című művéből. Mindkét alkotásban a macska feláldozása egyfajta indulatátvitelként szerepel. A művet tartalmazó kötetet már megjelenése (1975) előtt olvasta Spiró. Vö. Jámbor Judit, *Amíg játszol. Beszélgetés Spiró Györggyel* (Budapest: Scolar, 2010), 67.

⁷ Itt, a helyzet tisztán látása érdekében meg kell jegyezni, hogy a feljelentés alapja az volt, hogy Apa szerelmi bánatában (Anyá miatt) agonizált, gyermekét nem tudta ellátni (143, 157).

⁸ Northrop Frye, *Kettős tükör*, ford. Pásztor Péter (Budapest: Európa, 1996,) 285.

⁹ Benyik György: „A tékozló fiú parabolája”, *Vigilia* 68.3 (2003): 177.

fiúról szóló példázatnak U alakú elbeszélői szerkezete van. Véleményem szerint elsőként érdemes csupán a példázat első részét figyelembe venni (15,11-24). Ez alapján a szerkezeti ív kezdő pontja az az állapot, ami lehetőséget ad a fiúnak az örökség kikérésére. A mélypontot a távollevés jelenti. Hiszen a fiú eltékozolja kikért örökségét, ami után disznók őrzésére kényszerül, éhezésében pedig már a moslékot kívánja.¹⁰ A történeti kutatások álláspontja szerint ez egy zsidó vallású személy számára a legmegalázóbb foglalkozások egyike, amivel az őrző is tisztátalanná válik.¹¹ A csúcspont pedig a visszafogadás (15,21-24), amit az apa rohanása jelez előre.¹² Ehhez még hozzátehetjük, hogy az örökség kikérése miatt a fiú nem számít(hat)ott ilyen fogadtatásra¹³, ő csak béresnek kívánczik vissza: „[és] nem vagyok immár méltó, hogy a te fiadnak hivattassam: tégy engem olyanná, mint a te béreseid közül egy!” (15,19) Pláne nem a hármasként kitüntetésre, a drága ruhára (ami a királyok kedvelt adománya volt), a gyűrűre (ami közjogi hitelesítő eszközként is szolgálhat) és a sarura (a szolgákra volt csak jellemző a mezítlábasság.) Jelképes még a tiszteletére rendezett lakoma, aminek fényét a hizlalt borjú levágása emeli.¹⁴ A fiú öröme érthető, hiszen a rituális visszafogadással (újra) a család teljes jogú tagjává válik. Az apát pedig jól jelzik a 24. (és 32.) versben megjelenő szavak: „az én fiam meghalt, és feltámadott; elveszett, és megtaláltatott.”

Ezzel szemben a *Csirkefej* kezdőpontjaként a macskagyilkosságot – „az ártatlanság halála”¹⁵ – jelölhetjük meg. Az ezt követő felívelés – „haladék”¹⁶ – egyrészt az esély a megbocsátásra. Vénasszony a bibliai apa irracionálisát idézve egyszerűen nem akarja felismerni a helyzetet, hogy az általa szánt örökséget, „mindenét” (144), a macskája gyilkosára akarja hagyni.¹⁷ Ezzel párhuzamosan Srác (és Haver) esélyt kap Apától, hogy

¹⁰ „... és ott eltékozlá vagyonát, mivelhogy dobzódva élt. (...) [É]s az [t.i. a vidék egyik polgára] elküldé őt az ő mezeire disznókat legeltetni. (...) És kívánja vala megtölteni az ő gyomrát azzal a moslékkal, a mit a disznók ettek.” (15,14-16)

¹¹ Kocsis, *Lukács evangéliuma*, 350.

¹² A korabeli szokásrend szerint egy idős embernek méltóságon alulnak számított a futás, a klasszikus értelmezés szerint a bibliai apa gesztusa jelzi, hogy szeretete felülemelkedik méltóságérzetén. Uo. 351.

¹³ A történelmi, jogi körülményeket figyelembe véve a fiú „teljes végkielégítés”-e teljes függetlenedést kellett, hogy eredményezzen. Uo. 349.

¹⁴ Uo. 351.

¹⁵ Abody Rita, „Disznósörtekötelek”, in Pócsi István és Szegő János, szerk., *Spirományok. (Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről)* (Budapest: L'Harmattan, 2010), 93.

¹⁶ Uo. 94.

¹⁷ „Nő: Hát biztos jó – csak nem tudom – szerintem a srác volt – aki a macskát – Vénasszony: Odaírtam címnek, hogy végrendelet – látod – ott van. Nő: Ott van. De szerintem – nem pont neki kéne –

bevallja bűnét, de a felkínált lehetőséggel nem él.¹⁸ Másrészt a felívelés a hazatérés esélyeként jelenik meg. Apa azt tervezi, hogy magához veszi Srácot, és együtt fognak dolgozni (137).¹⁹ A fordított U alak leívelő, befejező része pedig egyértelműen a szöveg végi gyilkosság (157).

A katalógusszerű összevetés is bizonyítja a két cselekmény és szerkezet közötti hasonlóságot. Azonban véleményem szerint felfedezhető egy mélyebb azonosság is. Ennek alátámasztására már a példázat második részét (15,25-32) is be kell vonni, valamint a *Csirkefej* csak implikált, de nagyon is fontos eseményeit: a Srác visszatérése előtti történéseket. Értelmezésemben a jézusi példázat refrénes szerkezete Spiró drámájában is kimutatható. Ám míg az első esetben ennek alapja a „megtalálás”/„hazatalálás”, addig a *Csirkefejnél* a társadalomból való kiszorulás. A refrén általi ismétlés mindkét szöveg esetében az U alakok megkettőződését eredményezi. Meg kell azonban jegyezni, hogy míg a parabola esetében ez konkrét szövegismétlésen alapul („...meghalt, és feltámadott; elveszett, és megtaláltatott.” 15,24 és 32.), addig a *Csirkefejében* csak tartalmin (a gyilkosságok, 89 és 157).

A jézusi példázatban a második rész tehát az idősebb fiút helyezi középpontba, mintegy a realitásérzék szembeszegüléseként a szürreális tapasztalattal.²⁰ Az első részben látott U alakú szerkezet befejezése pozitív: a fiú megtérése, befogadása. A következő részben az ív ezzel a „jó hír”-rel kezdődik: „és mikor hazajövé, közelgetett a házhoz [t.i. az idősebb fiú], hallá a zenét és tánczot.” (15,25) Az első rész indirekt invitációja a második részben direktre változik: „[a]z ő atyja (...) kimenvén, kérlelé őt.” (15,28) A mélypont a báty távolmaradása a háztól, valamint a tény, hogy beszédében megtagadja testvérét.²¹ A második U alakú szerkezet felívelése, befejezése az apa már idézett megállapítása, az örömhír ismételt kimondása.

Az idősebb fiúval való foglalkozás egyébként rávilágít a parabola azon tulajdonságára, amit legjobban a hagyomány által tévesen rögzített cím jelez: a főszereplő – a tör-

szerintem – *Vénasszony*: A végén ott van a dátum is – máma – meg hogy itt írtam – és aláírtam – nem tudom, valamilyen pecsét, az kell-e rá –” (121)

¹⁸ „*Apa*: Te, figyelj ide – mondjad – hozzányúltál te ahhoz a macskához? Mi? A *Vénasszony* macskájához – de ne hazudjál nekem! *Srác*: Nem. *Apa*: Nem? *Srác*: Nem. *Haver*: Nem is láttunk semmilyen macskát. *Apa*: Megdöglött neki és rám fogja – de biztos? *Srác*: Biztos. *Haver*: Biztos.” (132)

¹⁹ „*Apa*: (...) – nem tom – gyere haza – megdumáljuk őket – jó, kijönnek szaglászni megint – a kurva anyjukat – de megdumáljuk őket – van nekünk dumánk bazmeg – mi ketten, mi? (...) Mér, én mit mondtam – hogy majd hazajössz – és egy kalap pénzt fogunk keresni.” (137, 138)

²⁰ Mártonffy Marcell, „Megértésküszöb. A párbeszéd aszimmetriája: Lk 15,21-22,” in Bednancs Gábor et al., szerk., *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai* (Budapest: Osiris, 2000), 524.

²¹ „Mikor pedig ez a te fiad...” (15,30)

ténetet összefogó alak értelmében – nem a fiú(k valamelyike), hanem az apa.²² A probléma hatására születtek alternatív címadásra való törekvések. „Akadnak, akik a »két fiú története« címet adnák a parabolának, mintha kettőjük párharca lenne a történet mondandója. Végül többen azt javasolják, hogy a könyörületes apa nevet adjuk a parabolának, mert ő ennek a történetnek az igazi főszereplője és kulcsfigurája.”²³ Joachim Jeremias pedig az „atyai szeretet példázatának” nevezné inkább.²⁴

Mint már utaltam rá, a *Csirkefej* esetében nincs szövegszerű ismétlődés, csupán a gyilkosság ismétlődik. A szöveg által csak implikált eseményekben a fordított U alak megjelenését Srác intézetbe kerülése jelenti. A köztes rész, a felívelés pedig a háromnapos kimenő: (ugyanúgy, ahogy a tényleges hazaérkezésnél is látszódott) egy esély a közösségbe való visszailleszkedésre. Itt felmerül a hazatérés szándékosságának, eredetének kérdésköre. Frye már idézett munkájában megállapítja, hogy a parabolák közül a tékozló fiúról szóló „az egyetlen változat, amelyben a szabadulás a főhős önkéntes döntése nyomán következik be.”²⁵ Noha Srác szándékát nem tagadhatjuk²⁶, mégiscsak egy rajta kívül álló hatalom adott engedélyt a látogatásra (ahogyan az az intézetbe kerülésnél is történt). A *Csirkefej* első U alakú szerkezetének lezárása, az események rosszra fordulása: Vénasszony macskájának brutális meggyilkolása. Nemcsak ez jelzi előre az asszony halálát, a tragikus befejezést, hanem az első jelenetben felbukkanó, macskaeledelnek vett, címmé emelt, felolvadt és vértől csöpögő csirkefejek is.²⁷ Ugyanaz a kegyetlenség, vélhetően ugyanúgy baltával, talán ugyanúgy gazdasági kérdéssé alacsonyított halálról van itt szó.

Egy fontos megállapítás még hátra van. Nevezetesen az, hogy a jézusi példabeszédben ténylegesen refrénként érvényesül az ismétlődés, Spiró szövegében keretként. Ez csak annak a ténynek köszönhető, hogy azok az események, amelyek a *Csirkefej*-ben az első U alakú ívet adják, a szereplők elmondásaiból derülnek ki.

²² Benyik, „A tékozló fiú parabolája”, 176.

²³ Uo. 176. Vö. még: „az irgalmas apáról szóló példázat.” Kocsis, *Lukács evangéliuma*, 349.

²⁴ Joachim Jeremias, *Jézus példázatai*, f.n. (Budapest: Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1990), 92.

²⁵ Frye, *Kettős tükör*, 285.

²⁶ „Srác: Apu – itt akarok maradni – apu – [Elsírja magát.]” (138)

²⁷ Kürtösi Katalin, „Istenkeresés a *Csirkefej*-ben”, *Napút* 2.5 (2000): 90.

NELVI ANALÓGIÁK, ANOMÁLIÁK

A párbeszéd problémájának szignifikáns tulajdonsága mind a drámának, mind a példázatnak. A parabola esetében ez a kérdéskör a visszatérő fiú és az apa találkozásakor elhangzó párbeszédben jelenik meg: „És mondja neki a fia (...). Az atyja pedig monda az ő szolgáinak...” (15, 21) Ott azonban hatalmas jelentőséggel, Mártonffy Marcell szavaival élve „a felmerülő kontextusok metaforikus enyészőpontjaként” jelenik meg előttünk a „párbeszéd-zökkenő.”²⁸ „A befogadás akkor valósul meg, amikor az apa a fiú szavába vág, s *nem neki* válaszol, hanem a szolgáit utasítja: mintegy a beszélgetés töréspontjából fakaszt ünnepet.”²⁹ A *Csirkefej* esetében már az egész szövegteret a némiképpen diszfunkcionális párbeszéd uralják. Cs. Jónás Erzsébet szerint „Spiró szereplőinek párbeszédei sorra megsértik az együttműködési alapelveket. Ezek közül is leginkább a mennyiségi, a relevancia és a stílus alapelvei sérülnek.”³⁰ A szereplők beszéde (Tanár kivételével) töredezett, esetenként a mondatrészek között nagy logikai ugrások figyelhetők meg, ezt gondolatjelek jelzik.³¹ „A témafejlődés jellegzetes típusa az előrevivő lineáris fejlődés helyett az egy helyben topogó, a témához fészkesen hozzákapcsolódó rematikus elemek sora.”³² „A szereplők saját magukhoz *beszélnek*, egymásnak *mondják*, a nézőnek *szól*.”³³ Jó példa erre a harmadik jelenet első fele, amiben Vénasszony, Nő és Tanár próbálják feldolgozni a friss macskagyilkosságot. Miniaturben megjelenik itt az, ami az egész darabra érvényes: az összes szereplő a saját problémáját (igazságát?) „mantrázza”, szinte teljesen figyelmen kívül hagyva a másikat. Vénasszony a gyilkosságon háborog, Nő a visszatérő Srácot gyanúsítja, Tanár pedig az idős asszony szívét félti. (96-98) Mindent egybevetve, a megnyilatkozások megértésének lehetősége alapjaiban kérdőjeleződik meg.

²⁸ Mártonffy, „Megértésküszöb”, 513. (Idekívánczik még egyszer a tanulmány alcíme: A párbeszéd aszimmetriája: Lk 15,21-22.)

²⁹ Uo. 524.

³⁰ Cs. Jónás Erzsébet, „Szövegszerkezeti sajátosságok Spiró György drámaszövegeinek és Csehovfordításának tükrében.” In Szikszainé Nagy Irma, szerk., *A stíluskohézió eszközei a modern és posztmodern szövegekben* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011), 82.

³¹ Például: „Vénasszony: Mer én elképzeltem – hogy ha ő – akkor mi lesz – ha ő fog előbb – ha – még sírtam is – előre – hogy akkor – hogy mondjam – tetszik érteni – mintha már, pedig élt még – de sírtam, hogy előre – hogyhívják – hogy legyászoljam – tetszik érteni – de azt nem lehet – nem – én csak sírni akartam akkor – és jó is volt erre gondolni – tényleg – mert akkor tudtam sírni – muszáj sírnia az embernek néha – muszáj – de ez most nem olyan – egészen nem olyan – mint ahogy én akkor – nem is tudom, de egészen más – tessék mondani, tanár úr – ne tessék haragudni de – mer ez most olyan rossz – van Isten?” (108)

³² Cs. Jónás, „Szövegszerkezeti sajátosságok”, 82.

³³ Abody, „Disznósörtekötelek”, 95.

A darabbeli párbeszédnek nehézségét tehát tovább tágíthatjuk a kommunikáció általános problematikussága felé.³⁴ A szöveg nevezéktana figyelemre méltó ebből a szempontból: a szereplők foglalkozásuk (Tanár, Törzs, Közeg, Előadónő), társadalmi minőségük (Vénasszony, Nő, Srác, Haver, Csitri, Bakfis) vagy családban elfoglalt szerepük (Apa, Anya) megnevezéseit viselik, beszélő nevek. Azonban ez nehézkessé teszi egymás megszólítását, folyamatos áttételekre, rámutatásokra kényszerülnek.³⁵ Annak ellenére is, hogy a „beszélt nyelvi elemek egész sorát használja az író spontán megnyilatkozások, az elemi erővel feltörő indulatok érzékeltetésére.”³⁶ Ám ezek, mint arra feljebb utaltam, funkcionálisan nem elégségesek. Ide kívánczik még a *Csirkefej* nyelvezetének legkirívóbb jellemzője: a káromkodások elképesztő mértéke.³⁷ A korabeli kritikák által leginkább körüljárt területe ez a szövegnek.³⁸ Megfontolásra érdemes Koltai Tamás megkülönböztetése káromkodás és „csúnya beszéd” között, ahol az utóbbi a „dadogó tudat jelentés nélküli salakja”³⁹ – ez jellemezi inkább a *Csirkefej* szereplőit. Radnóti Zsuzsa szavai jól jellemzik a dráma univerzumán belüli helyzetet: „a szereplők beszédkészsége riasztóan pontosan tükrözi sivár szellemi színvonalukat.”⁴⁰ Nem mellékes, hogy míg a példázatban a szereplők elbeszélése egymás mellett (vagy inkább: annak ellenére is) kimenetelét tekintve üdvös, addig itt a végső tragédia – többek között - ennek köszönhető. Vénasszony, miután kedvence halála után lázas végrendelet-írásba kezd, próbálja Apa értésére adni, hogy mindenét a fiára hagyja, de kísérlete látványosan kudarcba fullad.⁴¹

³⁴ Vö. „Domináns jegy a kommunikatív készség hiánya, az üres párbeszéd túlsúlya.” Cs. Jónás, „Szövegszerkezeti sajátosságok”, 82.

³⁵ A Srácról való beszéd így alakul: „Nő: Mi az. Te vagy az?” (94); „Nő: Biztos a kölkök volt. Tanár: Milyen kölkök? Nő: Hát ő – hazaengedték...” (97-98); „Srác: Én vagyok – nem tetszik megismerni? Vénasszony: Kicsodát? [Csönd.] Mi? [Csönd.] Te – te? Srác: Hát persze –” (127); Apa: Mi van – Srác: Apa – Apa: Te vagy az?” (130)

³⁶ Cs. Jónás, „Szövegszerkezeti sajátosságok”, 82.

³⁷ A második jelenetben, amely túlnyomórészt Haver és a visszatért Srác párbeszédére épül, 76-szor szerepel a „bazzmeg” alak, természetesen más káromkodások mellett. Érdekesség, hogy a jelenet kezdő- és végszava is a „bazzmeg” szó. (Saját bevallása szerint a szerző a csepeli gépipari szakközépiskolásoktól gyűjtött nyelvi anyagot a szöveghez. Jámbor, *Amíg játszol*, 14.)

³⁸ Kürtösi, „Istenkeresés a Csirkefejben”, 91.

³⁹ Koltai Tamás. „A mélyben. Spiró György: *Csirkefej*”, in uő, *Színházváltás 1986–1991* (Budapest: Mészprint, 1991), 25.

⁴⁰ Radnóti Zsuzsa, „Korszakok krónikása”, 124.

⁴¹ „Vénasszony: Nem érti, maga barom, hogy a fiára hagyom mindenemet?! Nem érti?! Apa: Mi? Vénasszony: Ez végrendelet – rá hagyok mindent – a pénzemet – tízezer forint – azt is – és magamhoz fogom venni – majd írok kérvényt – Apa: Van pénze mi? De az én zsebemből kilopja – én azt kiszámoltam – mer a gyámsági segély minimum havi négyszáz – én azt tudom – nem vagyok hülye – aszisz én nem tudom? Eddig 9600 forintot lopott ki a zsebemből – ennyit – 9600-at – kiszámoltam!

A szerkezetre vonatkozó megfigyelések tehát a nyelvi megalkotottsággal is összefüggésben állnak – a „párbeszédzökkenő” a bibliai szöveg esetében a komédia, a *Csirkefej*nél a tragédia forrása.

MOTIVIKUS ÖSSZEFÜGGÉS

Dolgozatomban a komparatisztika német felfogását követem, amely a tárgy és a motívum létezését vallja.⁴² A tárgy „az életnek egy valóban létező vagy a hagyományban őrzött, az irodalmat létrehozóktól adott és társadalmilag meghatározott összefüggése”, míg a motívum „az a legkisebb egység, amelyből egy történet, egy cselekményes helyzet stb. kifejlődhet”, „a tárgynak vagy struktúrának olyan jelentést hordozó, általában irodalmilag hagyományozott eleme, amelyben egy ismétlődő emberi alaptapasztalat vagy –helyzet állandósul.”⁴³ Viszonyukat szemügyre véve világos, hogy az előbbi a tágabb körű fogalom, ami magába foglalja az utóbbit: „a tárgy olyan motívumokból tevődik vagy tevődhet össze, amelyekből a történetek kibonthatók, s amelyek egyként referálhatnak az individuum és/vagy társadalom léttapasztalatára”⁴⁴ – így áll össze a téma. Állításom szerint a két szöveg kapcsolata mind a tárgy, mind a motívum szempontjából megfigyelhető.

A tékozló fiúból átvett tárgy a hazatérés/visszatérés/megtérés.⁴⁵ Mindkét szöveg jól érzékelhető narratív/dramaturgiai fordulópontja a fiúk hazatérése. Srácé mozgásba hozza az eseményeket, míg a bibliai fiú hazatérése „jóra fordítja” azokat. Ezt érzékelteti az egyetlen általam ismert olyan tanulmány, amely a példázat és a *Csirkefej* között valamilyen hasonlóságot sejt: „Srác pár napos kimenője a nevelőotthonból a tékozló fiú hazatérését idézi.”⁴⁶ A visszatérés problémáját mindkét szöveg oldaláról az első feje-

Vénasszony: Hogy mit? – én loptam, magától? *Apa*: Mer ha én lettem volna a izéje – a gyámja – a kölöknek – ennek, a lányomat nem is számolom – akkor ez annyi idő alatt ennyi! – Ez ki lett számolva! – Ennyivel tartozik! *Vénasszony*: Hát ez – hát ez –” (144)

⁴² Christine Lubkoll, „Stoff- und Motivegeschichte/Thematologie”, in Ansgar Nünning, szerk., *Grundbegriffe der Literaturtheorie* (Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler, 2004), 255–259. Idézi Fried István, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba* (Budapest: Lucidus, 2012), 151.

⁴³ Uo. 155, 153.

⁴⁴ Uo. 156.

⁴⁵ Érdekes adalék, hogy a ’meg’ igekötőt „[k]ezdetben mozgást jelölő igékkel kapcsolatban, eredeti »vissza, hátra« jelentésében használták.” Kiss Lajos és Papp László, szerk., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. 2. kötet (H–Ó)* (Budapest: Akadémiai, 1970), 874.

⁴⁶ Kürtösi, „Istenkeresés a Csirkefejen”, 90.

zetben tárgyaltam: a szándékoltság és/vagy engedélyezés dilemmáját, illetve a visszatérő kilátásait.

Fontosabb ennél a motivikus kapcsolat. Állításom szerint, a tékozló fiú motívuma jelenik meg a *Csirkefej*-ben. Hiszen valóban egy olyan mozzanatról beszélünk, amelyből az egész mű cselekménye kifejlődik, valamint e motívum mindkét esetben a hazatérésnek van alárendelve. Érdemes megjegyezni, hogy a motivikus kapcsolat vizsgálata nem ad(hat) választ a szövegalkotó intenciójára, viszont érzékelteti – a két szöveg közötti kapcsolat felmutatásán túl –, hogy a motívum új interpretációja milyen változásokat implicál. Ez több elméletíró szerint is (a némiképp fenyegető pozitivist gyökerekkel rendelkező) tematológiai elemzések egyik legfontosabb hozadéka.⁴⁷ Ha a XIX. század végi tékozló fiú-feldolgozásokkal – amelyek a művész és társadalma kapcsolatát boncolgatva a kivonulást („secessio”) helyezték az újrainterpretálás középpontjába⁴⁸ – összehasonlítjuk, jól látszik a *Csirkefej* által kiemelt mozzanat: a hangsúly nem a távozáson, sokkal inkább a visszatérés lehetetlenségén van. A *Csirkefej* tárgyáról és motívumáról összességében elmondható, hogy a negatív parafrázis jelensége itt is érvényesül.

A motivikus kapcsolat útján elindulva nem mellőzhető a motívumok, így a szövegek egymáshoz való viszonyának elemzése. Noha az intertextualitás térnyerése után már kevésbé használható a kontaktológia által megkülönböztetett tipológiai analógia és genetikus kapcsolódás⁴⁹, mégis e kategóriákat tekintem kiindulási alpnak. Mivel semmilyen, a közvetlen érintkezést alátámasztó tényről nem tud a szakirodalom, a genetikus kapcsolódás elképzelése nem helytálló.⁵⁰ A két szöveg viszonyának jobb megértésére tehát a (marxista indíttatású) komparatistika tipológiai hasonlóságfogalma használható, amely „a külső, a társadalmi-gazdasági körülmények hasonlóságaiból kinövő és az egymástól földrajzilag, esetleg időben is távol eső (...) alkotások” párhuzamait vallja, és „lényegesebben lazább, nem genetikus természetű, nem közvetlen kapcsolatok által determinált összefüggésekre” utal.⁵¹ A közvetlen kontaktus nélkül előálló irodalmi jelenségek közötti egyezéseket a hasonló gazdasági, politikai, társadalmi és kulturális viszonyokkal magyarázó Viktor Zsirmunskij-féle elmélet természe-

⁴⁷Vö. Fried, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*, 150, 151 és 156.

⁴⁸ Fried István, „Jegyzetek a kapcsolatformákról”, in uő, szerk., *A komparatistika kézikönyve* (Szeged: JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1987), 83-86.

⁴⁹ Peter V. Zima, *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (Tübingen–Basel: Francke, 2011), 105.

⁵⁰ Fried, „Jegyzetek a kapcsolatformákról”, 77.

⁵¹ Uo. 77. Illetve: Dionýz Ďurišin, *Összehasonlító irodalomkutatás*, ford. Tálasi István (Budapest: Gondolat, 1977), 123.

tesen csak korlátozottan érvényesíthető, többek között annak determinisztikus szemlélete miatt.⁵² A szovjet irodalomtudós elképzelései mentén a két szöveg egyaránt szemlélhető úgy, mint egy társadalmi válságra adott válasz. Ennek kifejtésére még később kitérek.

Gyümölcsözőbbnek tűnik a Zsirmunszkij kategóriáiból kiinduló Dionyz Ďurišin elmélete. Ő megkülönböztet társadalmi-tipológiai, irodalomtipológiai és lélektani-tipológiai analógiát, amelyek viszont „a gyakorlatban kölcsönösen feltételezik és meghatározzák egymást.”⁵³ A dolgozat számára leginkább a pszichológiai, pszichikai tipológia mutatkozik relevánsnak. Ďurišin leegyszerűsítőnek tűnő elméletét⁵⁴ Zoran Konstantinović gondolja tovább: „hasznos pszichikai szituációk különböző nyelvű szerzők műveiben hasonló módon tükröződnek vissza.”⁵⁵ Mint az korábban kiderült, a hazatérés hasonló problémák elé állította a két hőst. A bibliai fiúnak, a bűnbánat mellett, nem maradt lehetősége, hogy kifejezze magát embertársai felé. Srácnak viszont akad erre módja: „a feketemise szerű macskaáldozat.”⁵⁶ Környezetük is másképp „üdvözölte” a hazatérő fiúkat. Míg a példázatbeli fiút ünnepelve fogadták vissza, Srác jelentősen késleltetve találkozik apjával, és az sem mondható ünnepinek. „[Csönd. Srác lelkiert gyűjt, bekopog, csönd. Szünet. Srác erősebben kopog, aztán belerúg az ajtóba. Apa kinyitja.] Apa: [Üvölt.] A kurva életbe! –[Csönd.] Srác: Apu – [Csönd.] Apa: Mi van – Srác: Apu – Apa: Te vagy az?” (130)

A tipológiai analógiák (ebben az esetben biztosan) nem az öncélú összehasonlító akтусok létrejöttét szolgálják. Feltárásuk a szűkebb körű, genetikus kapcsolódáson alapuló vizsgálódások előfeltétele.⁵⁷

MAGYAR DRÁMAIRODALMI KAPCSOLATOK

A tematológiai kutatások fontos eredménye a téma, motívum változásainak kimutatása: „hogyan [a mű] milyen hozadékot dolgozott föl, és milyen konvenciót utasított el;

⁵² Zima, *Komparatistik*, 49-50.

⁵³ Ďurišin, *Összehasonlító irodalomkutatás*, 125. Idézi Zima, *Komparatistik*, 51.

⁵⁴ Lásd Ďurišin, *Összehasonlító irodalomkutatás*, 133-135.

⁵⁵ Zoran Konstantinović, „A rendszerek összefüggését keresve”, in Fried István, szerk., *Utak a komparatistikában* (Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1997), 26.

⁵⁶ Kürtösi, „Istenkeresés a Csirkefejben”, 90.

⁵⁷ Zima, *Komparatistik*, 52.

miféle tendenciának sodrában keletkezett, és mi az az egyéni-egyedi, ami jellemzi.”⁵⁸ Ebből és a kontaktológiai megfigyelésekből kiindulva, ha csak érintőlegesen is, de meg kell vizsgálni a *Csirkefej* magyar drámatörténeti kontextusát. Azaz az 1970-es és '80-as évek magyar drámairodalmának viszonyát Spiró drámájához.

Spiró a '70-es években induló, igen heterogén generáció (a „dühös fiatalok” társasága⁵⁹) tagjának tekinthető. Alapélményük Radnóti Zsuzsa szerint két évszámmal, '56-tal és '68-cal ragadható meg, műveik tartalmát és szemléletét a *hiány* alapvetően határozza meg.⁶⁰ Innen a kötetcímből jött, a nemzedéket érzékletesen leíró fogalom: *hiánydramaturgia*. Hiányozhat a hős, a cselekvés, a történet, a múlt, az apa, az identitás.⁶¹ A dolgozat a szűken vett kánon, Bereményi Géza, Nádas Péter vonatkozó alkotásait, valamint Kornis Mihály *Halleluja* című drámáját veszi alapul. Annak ellenére, hogy Bereményi *Trilógiája* 1979-ben fejeződik be, Nádasé pedig 1980-ban, a *Csirkefej* pedig 1985-ös, jó összehasonlítási alapot képeznek, két okból: az alkotók Spiró nemzedéktársai, műveik pedig mind tematikus, mind formaközpontú⁶² szempontból közös problémákkal rendelkeznek.

Célszerűnek tartom a hiánydramaturgia változatain keresztül bemutatni a korpusz és a *Csirkefej* hasonlóságát. Az elemzést érdemes a cselekvéssel kezdeni, mert „[a] cselekvés lényege a változás. Ha az ember semminemű változást nem tud elérni se életével, se halálával, önmaga szükségességében, sőt létezésében kezd kételkedni.”⁶³ Ebből a szempontból érdemes szemlélni a *Halleluja* főszereplőjét, Lebovicsot, aki tulajdonképpen egy szüleit hazaváró gyerek. A cselekvés hiányát nem csak a drámában nem múltó idő érezteti: „Miksa: Kérlek szépen, pontosan megmondom, felesleges mindjárt plafonon lenni... [Nézi.] Negyed hat, pontban. Rögtön itt lesznek.”⁶⁴ A megállt idő hatását erősítik a „pótcselekvések” is, amik végső soron Lebovics egész életét hivatottak megjeleníteni. Véleményem szerint a cselekvésképtelenségből fakadó tehetetlenség magyarázza aényt, hogy „Kornis ebbe a pillanatba integrálja Lebovics teljes múltját és

⁵⁸ Fried, „Jegyzetek a kapcsolatformákról”, 81.

⁵⁹ Radnóti Zsuzsa, „Mellékszereplők kora”, in uő, *Mellékszereplők kora. A magyar drámák a nyolcvanas években* (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1991), 92.

⁶⁰ Uo. 92, 99. Valamint: P. Müller Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig* (Budapest: Argumentum, 1997), 13.

⁶¹ Radnóti, „Mellékszereplők kora”, 95. Valamint: Vinkó József, szerk., *Hiánydramaturgia: fiatal magyar drámaírók* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982).

⁶² P. Müller, *Drámaforma és nyilvánosság*, 16.

⁶³ Radnóti Zsuzsa, „Cselekvés-nosztalgia. Bereményi, Kornis, Nádas, Spiró drámáiról”, in uő, *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül* (Budapest: Magvető, 1985), 129.

⁶⁴ Kornis Mihály, „Halleluja”, in uő, *Ki vagy te* (Budapest: Magvető, 1986), 13.

jelenét, (...) és a darab nem helyzetenként-jelenetenként, hanem gyakran mondatonként vált a különböző síkok között. Ugyanezt a képlékenységet juttatják érvényre Lebovics és Miksa szerepjátékai is.”⁶⁵ Hasonló dühöt érez Srác, mikor a második jelenet elején (véltetően újra) nem találja otthon apját.⁶⁶

Feltűnő, hogy a korszak drámáinak főszereplői sokszor kamaszok, legtöbbször fiúk. A szimbolikussá növesztett kamaszkor, a se nem felnőtt-, se nem gyerek-állapot, kapcsolódik ahhoz a létállapothoz, ami a cselekvést teszi problémássá: az alakok „[n]em nagykorúak, akik választhatnak és dönthetnek, hanem fiatalok, akik helyett mások döntenek.”⁶⁷ Sokszor csak a döntések, a körülmények elszenvedői. Erre példa Bereményi – a dolgozat számára különös jelentőséggel bíró címmel ellátott – *Halmi vagy a tékozló fiú* című művének címszereplője, akit apja ’56-ban elhagyott. A szülő visszatérése és találkozása Halmival a *Csirkefej* banalitását előlegezi: „*Halmi* [lehunyja szemét]: Nem látom magát. Ki beszél? *Apa*: Az apád. *Halmi*: Az mi? *Apa*: Én vagyok az apád. Érted? Az apád. *Halmi*: Megint megkérdezem! Hányszor kell megkérdezmem: micsoda az?”⁶⁸ A Hamlet-parafrazis hőse felvágja az ereit, nem hajlandó felnőtté válni.⁶⁹ Hogy az eset nem elszigetelt, azt kiválóan illusztrálja Nádas *Találkozása*, ahol *Fiatalember* apakomplexussal és múltthiánnyal küzd.⁷⁰ Szervesen kapcsolódik a főhősök cselekvésképtelenségéhez, korához és apahiányához, hogy identitásválságba kerülnek. Erre, Halmi mellett, kiváló példa Nádas *Takarításának* egyik szereplője, Jóska, aki a szomszéd öregasszony életét vámpírként szívja el, abban a reményben, hogy ezzel saját személyiséget alakíthat ki magának.⁷¹ E válság mellett megfigyelhető náluk a „korszak drámái karaktereinek másik fő sajátossága, az infantilizmus. A múlttal tisztázatlan viszony, illetve a jelen cselekvésképtelensége, vagyis a „külső létbizonytalanság” azt eredményezi, hogy a hős „képtelen felnőtté (...), tehát önmagát megvalósítani tudó, alkotóképes

⁶⁵ P. Müller Péter, „A drámai cselekménymozgatás dilemmái. Egy formaprobléma és megoldása Bereményi, Nádas, Spiró és Kornis drámáiban” *Jelenkor* 32.5 (1989): 492.

⁶⁶ „[A kocsibehajtóból jön Srác és Haver. Srác Apa ajtajához megy, lenyomja a kilincset, rángatja, az ajtó nem nyílik.] *Srác*: Bazmeg. *Haver*: Mi? Nincs még? *Srác*: A rohadt életbe. *Haver*: Nincs itthon, mi? [Srác dörömböl, csönd.] Nincs itt senki, mi? *Srác*: Mér nincs itthon? Bazmeg. Mér nem jön? *Haver*: Korán van. *Srác*: De mér nincs itthon? Hazajövök, akkor mér nincs itthon? [Dörömböl, rugdossa az ajtót.] (90)

⁶⁷ Radnóti, „Mellékszereplők kora.”, 94.

⁶⁸ Bereményi Géza, „Halmi vagy a tékozló fiú”, in uő, *Trilógia* (Budapest: Magvető, 1982), 214.

⁶⁹ Radnóti, „Cselekvés-nosztalgia”, 140.

⁷⁰ Uo. 140. Vö. „*Fiatalember*: Az apámról akarok hallani.” Nádas Péter, „Találkozás”, in uő, *Drámák* (Budapest: Magvető, 1996), 115.

⁷¹ Radnóti, „Cselekvés-nosztalgia”, 131.

személyiséggé”⁷² válni. Ilyen módon a jellem fejlődésének vagy akár alakulásának lehetősége is kizáródik. Úgy vélem, e problémák egyértelműen a *Csirkefej* sajátjai is. A kamasz Srác is apahiánnyal küszködik, aminek feloldására tett kísérletek végül a gyilkossághoz vezetnek, így nem csak identitásválasztása, de a cselekvésképtelenség feloldására tett kísérlete sem tekinthető sikeresnek.

Összességében kijelenthető, hogy Spiró drámája a kortársi közeggel szerves összefüggésben van, hasonló problémák, hasonló szemléletű formanyelvi megoldások jellemzik. E ponton újra komparatistikai eredményeket kapunk. Ugyanis mindez után a tékozló fiú motívumát a *Csirkefej*ben szemléltethetjük úgy is, mint genetikus kapcsolódást a (fél)kortársi drámákhoz. Ha ehhez hozzávesszük, hogy „[b]izonyos korokban egyes műfajokra nagy a kereslet, más korszakokban nincs, ezzel párhuzamosan (...) bizonyos korokban egyes tárgyak, motívumok, témák szinte divatossá, sokszorosan feldolgozottá válnak”⁷³, megfogalmazható az a sejtés, hogy a korszak drámairodalmának egyik univerzális archetípusa a tékozló fiú.

SPIRÓ DRÁMAI ÉLETMŰVÉNEK VONATKOZÁSAI

A magyar drámatörténeti kapcsolatok után a *Csirkefejet* Spiró drámaírói életművének összefüggéseiben vizsgálom. Ismeretes, hogy a szerző rendkívül termékeny, a dolgozat azonban nem vállalkozhat Spiró teljes drámaírói életművének átfogására. A probléma kiküszöbölésére megoldást kínál a vizsgált alkotások köre, amely a kritika által elismert (*A békecsászár*, *Az imposztor*) és a két *Csirkefej*-kötetben megjelent (*Esti műsor*, *A kert*, *Kvartett*) alkotásokból áll.⁷⁴ A Spiróval foglalkozó szakirodalom a '80-as évek elejének jól kirajzolódó váltását a szerző első és második drámaírói korszakának elkülönítésére használja.⁷⁵ Az első egység alkotásai történelmi tárgyúak, „történelmi tárgyú áltörténelmi drámák”, „történetfilozófiai parabolák”, míg a másodikéi naturalista és társalgási dramaturgiájú *darabok*.⁷⁶

⁷² Uo. 130.

⁷³ Fried, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*, 152.

⁷⁴ Spiró György, „A békecsászár”, in uő, *A békecsászár* (Budapest: Magvető, 1982), 479-664. Spiró György, *Csirkefej. Darabok* (Budapest: Magvető, 1987). Spiró, *Három dráma*.

⁷⁵ P. Müller, *Drámaforma és nyilvánosság*, 64. (Noha az életmű nem mutat ilyen tiszta képet, például a 2003-as *Koccanás* az első korszak dramaturgiáját használja fel.)

⁷⁶ Uo. 13, 15.

Jelen esetben a történelmi tárgyú tragédiák (összefoglalásuk *A békecsászár* című kötet) legfontosabb jellemzője a parabolikusság. E fogás, bár megítélése nem kizárólagosan pozitív⁷⁷, sajátos lehetőségeket kölcsönöz a drámáknak. A kettős vonatkozás emblematikus példáját idézi Berkes Erzsébet: „Úgy tetszik, nem egy helyzetet, dialógust csak azért vetett papírra a szerző, hogy engedjen elme- és tolljátékainak, (...) vagy visszavetítsen néhány manapság divatos kiszólást, fölismerhető helyzetet. Mint amilyen a záróképben szakadatlanul vonuló törökök jelenléte; mint amilyen a program-beszédet mondó szabadító, Balassi Boldizsár kiszólása: (...) »Megvalósítjuk az emberarcú feudalizmust!«”⁷⁸ Természetesen nem kizárólag ilyen helyzetek megteremtésére használja Spiró e formálóelvet. Sokkal fontosabbnak tűnik a cselekménymozgatás módja, amely rendkívül ideologikusnak hat.⁷⁹ Ugyanis a szerző a történelmet, a „nagy mechanizmust” teszi meg az események mozgatójának, így a drámák metatörténelmi jellegűek is.⁸⁰ „A kezdet és a vég kijelölését csak egy-egy, a művek tartalmi alapját képező történelmi epizód adja meg. A drámák szemléleti háttérét adó végtelen folyamat kompozíciós megformálásában Spiró többször alkalmazza a keretes szerkesztést, a nyitó- és zárókép illetve -jelenet egymást ismétlő módszerét, ami a folyamat önmagába visszatérő, repetitív voltát hangsúlyozza.”⁸¹ *A békecsászár* keretes/körkörös szerkezete ebből a szempontból érthető meg igazán.⁸²

Fel kell ismerni, hogy a *Csirkefej* a két drámaírói korszak szintézise: „A Vénasszony megölésébe torkolló folyamat és a mű többi részmozzanata nem a szereplők közvetlen céltételezéseinek a megvalósulása. Noha egyénileg (pszichikusan) mindegyiküket bizonyos vágyak mozgatják, a dráma mégsem ezek eredőjeként mutatja be a külvárosi belsőudvar világának mozgatóerőit. A *Csirkefej* tulajdonképpen két formálóelv szintézise. A Spiró történelmi drámáiban jelenlevő univerzális mozgóelv, az egyén fölötti, vég-

⁷⁷ „A történelmi eseményeket Spiró éppen a mával való összefogásban vizsgálja, nyilvánvaló közvetlen tapasztalataihoz keresi az illusztrációs anyagot; s nyilvánvaló történelmi cselekvései, programjai számára – eszméltetésül – provokálja nézőjét vagy olvasóját.” Berkes Erzsébet, „Spiró György”, in Vinkó József, szerk., *Hiánydramaturgia: fiatal magyar drámaírók* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982), 87. A pozitívabb megítélésért lásd P. Müller, *Drámaforma és nyilvánosság*, 65, 66.

⁷⁸ Uo. 92.

⁷⁹ P. Müller, „A drámai cselekménymozgatás dilemmái”, 490.

⁸⁰ Uo. 490. Valamint: P. Müller, *Drámaforma és nyilvánosság*, 69.

⁸¹ P. Müller, „A drámai cselekménymozgatás dilemmái”, 490.

⁸² „*Pastor*: [Üvölt.] Rómába, fel! [Veri a kecskéket.] Tovább, lusta dögök! Messze még Róma! Tovább! Tovább! [Veri a kecskéket, kihajtja őket.] (...) *Pastor*: [Üvölt.] Rómába, fel! [Veri a gyerekeket.] Tovább, lusta dögök! Messze még Róma! Tovább! Tovább! [Kihajtja a gyerekeket, a föld alól ének, szélzúgás, sötét.]” Spiró, „A békecsászár”, 483, 664.

zetszerű, kiismerhetetlen dinamika itt – éppily kiismerhetetlen és irracionális erőként, de – nem a szereplők fölött, hanem bennük, a lelkükben-tudattalanjukban működik. Ez az egyik tényező. A másik a (...) társalgási darabok célracionalitás-elve, mely a mű folyamatát és az életfolyamatot egy látszatazonosságban egyesíti, ami kiegészül a naturalizmus ábrázolásmódjának kelléktárával.”⁸³ Mélyíti e megállapítást a fentebbi, a reflexív, keretes szerkezetre tett megfigyelés, illetve a térhez való viszonyulás vizsgálata.

A verses formájú apokaliptikus történelmi tragédia egyik fő problémája Róma (hol)léte. Már a nyitóképben is többször artikulálódik e kérdés. „*Inferior*: Fehér kövek! Vakító törmelékek!/ Ez Róma, Róma! Róma a világ!/Holdbéli táj! Hát ez lett a világból!/Kőmorzsalék! Romhalmaz! Térdig ér csak/a legmagasabb oszloptöredék is! (...) Az álmaimban/mégis volt Róma!”⁸⁴ A lerombolt várost többször fel- és félreismerik, a múltat és jövőt – a dicsőséget is hozzá kötik.⁸⁵ Srác is hasonló problémával küzd, a vágyott és a valós tér közti különbség a garázs és a fészter viszonylatában mutatkozik meg. Bár nem tudja magát rendesen kifejezni, valószínűsíthető, hogy a fiúnak fontos lehetett a fészter, ami helyén Nő felépítette garázsát. „*Srác*: (...) [Garázsra mutat.] Ez itt micsoda – ez nem volt – ez micsoda?! *Apa*: Garázs – azé a hülye csajé – van neki kocsija – bent áll – mer nem tudja vezetni bazmeg – ötször megbukott bazmeg – jó, mi? [Nevet.] *Srác*: De mér garázs – hogyhogy ide – *Apa*: Hát garázs. [Kis csönd.] *Srác*: Ott volt a fészter – *Apa*: Ja. *Srác*: Az olyan jó volt – a fészter – mindig oda lehetett – a fészter –” (135) A befejezés szempontjából sem elhanyagolható a szöveg azon mozzanata, hogy Srác a gyilkosságot megelőzően – „Szétverem a fejét – szétverem –” felkiáltással – először a garáznak esik neki baltával (148). Véleményem szerint mindkét szöveg szereplőinek viszonyát a térhez a foucault-i heterotópia⁸⁶ fogalmával lehet leírni. „E paradox fogalom olyan térre utal, amely egyszerre irreális és tökéletesen helyhez köthető. Egyfajta exklávé, amely sajátos kapcsolatban áll a környező világgal: egyrészt kétségesse teszi azt, másrészt maga tűnik kétségesnek abból nézve. Megvalósult, a térben kiterjedő *utoposz*...”⁸⁷ Elmondható tehát, hogy Srác és a rómaiak identitásának sérülése/hiánya abban is megmutatkozik, hogy egy „nem-levő” térformához kapcsolják emlékeiket, a

⁸³ P. Müller, „A drámai cselekménymozgatás dilemmái”, 491.

⁸⁴ Spiró, „A békecsászár”, 483, 486.

⁸⁵ Uo. 521, 528.

⁸⁶ Michel Foucault, „Eltérő terek”, ford. Sutyák Tibor, in uő, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések* (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 149.

⁸⁷ Radnóti Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények* (Budapest: Atlantisz, 2010), 237.

vágyott hely nem egyezik meg a valós hellyel.⁸⁸ A heterotópia útján haladva, érdekes lehet még a tanács megbízásából, a gázbekötés ügyében (141) kiszálló Előadónő. A hivatalnok, miután belemélyedt tervrajzaiba, a garázsra mutatva így szól: „Ez nincs.” (140) A tér problematikáját tágíthatjuk az egész házra is. A lakók és a postás is tisztában vannak vele, hogy nincs az épületen házszám, hogy ők „nincsenek is.”⁸⁹ Ez azért is fontos, mert a lakóközösség mint a társadalom kicsinyített mása jelenik itt meg, pláne, ha a karakterek életkorát és foglalkozását, társadalmi szerepét is figyelembe vesszük. Még akkor is el kell ezt fogadnunk, ha az elzárttság⁹⁰ és a nem-lét el is vágja a külvilágtól. Ironikusabbá teszi a helyzetet Előadónő, a hatalom Apa által megfélemlített képviselője⁹¹, látogatásának igazi oka: a „szanálásra” ítélt (!) házba, pár hónappal a lebontás előtt még bevezetik a gázt (141-142). Visszatérve a két dráma kapcsolatára, kijelenthetjük, hogy e kettős viszony – zárt nyitottság⁹² – mindkét helyen döntő funkcióval bír: a nyilvánosságot, az emberközi érintkezést alapvetően határozza meg. A *békecsászár*-ban nincs rejtekhely, nincs privát közeg, a tér egy „romhalmaz”.⁹³ A *Csirkefjéb*eli udvar is így működik, ügyes-bajos dolgaikat ott tárgyalják meg, sérelem esetén visszavonulnak zugaikba – így is kap jelenetzáró, dramaturgiai funkciót az ajtók becsukása.⁹⁴

Mindez hozzákapcsolható a heterotópia körében tárgyalt kerthez. „A kert a világ legkisebb szelete, egyszersmind azonban a világ totalitása.”⁹⁵ És ezen a ponton érdemes a vizsgálódások körét kiszélesíteni Spiró második drámaírói korszakára. Elsőként *A kertre*, ahol ugyanilyen tér-, társadalom- és társas viszonyok figyelhetők meg. Az 1954. május 24-én játszódó, valós történelmi díszletezésű dráma a „személyi kultusz” rendszerét mutatja be, főszereplői pedig a kor értelmiségi krémje. Úgy gondolom, hogy az 1983-as *A kert*, az 1985-ös *Csirkefej* és az 1996-os *Kvartett* hármasa felfogható egy, az

⁸⁸ Uo. 237.

⁸⁹ Apa kijelentése annak kapcsán, hogy nem kapott levelet Srác érkezése kapcsán: „Én nem kaptam meg – semmit – biztos elveszett – ide nem is jár postás – nem kaptam semmit –” (133) És expliciten: „*Apa*: A postás is – nem jön be – mert aszongya nem kötelező – ha nincs szám – lakik itt egy vénasszony – az kiáll oda ki – amikor várja a nyugdíját – mer a postás nem jön be – mi nem is vagyunk.” (139)

⁹⁰ „[A kocsibejáróból jön két rendőr, megállnak, körülnéznek.] *Törzs*: Kurva hosszú ez a kocsibejáró.” (102)

⁹¹ Schreiber György, „Fel a Csirkefjével?!” *Mozgó Világ* 13.1 (1987): 127. (Apa Srác intézetből való kivételével zaklatja Előadónőt, 140-144)

⁹² Vö. „külvárosi belső udvar” (83)

⁹³ P. Müller, *Drámaforma és nyilvánosság*, 66.

⁹⁴ Lásd ehhez az első, harmadik, negyedik, ötödik, hatodik, hetedik, kilencedik, tizenötödik és leginkább a tizenhatodik jelenetet. (89, 101, 107, 117, 120, 125, 130, 158, 159)

⁹⁵ Foucault, „Eltérő terek”, 52.

államszocializmus életét és utóéletét bemutató trilógiaként.⁹⁶ Mindezek mellett, az itt tárgyalt drámák kedvelt dramaturgiai, a cselekményt mozgásba hozó eszköze a (hirtelen) megérkező főszereplő. Még a dolgozat számára kevés relevanciával bíró darab, *Az imposztor* is így működik.

REFERENCIALITÁS ÉS ALLEGÓRIA

Az előzőekben a dráma és a parabola viszonyát és azok következményeit szerkezeti, nyelvi, illetve (összehasonlító) irodalomtörténeti szemszögből tárgyaltam. Ebben a fejezetben – egy kisebb, ám annál fontosabb kitéréssel – megkísérlem a két szöveg összevetését retorikai alapon is elvégezni. Ehhez jó kiindulópont a parabola allegorikus voltának kérdése.

Tudvalevő, Adolf Jülicher munkássága óta a példázatinterpretáció központja elmozdult az allegóriától a metafora felé.⁹⁷ Kétségtelen azonban, hogy a tékozló fiúról szóló történet értelmezésének legelterjedtebb változata az allegória. Egy szöveghely azonban ellenáll ennek: „És monda néki a fia: Atyám, vétkeztem az ég ellen és te ellened...” (15,21)

A dolgozatnak természetesen nem célja egy egyértelmű válasz megfogalmazása (ha egyáltalán lehetséges). Már csak azért sem, mert egyes értelmezők az etnikai hovatartozás korabeli problémájának jézusi megoldását olvassák ki a szövegből. A példázat így „felfogható Izrael és a diaszpóra kapcsolatának összefüggésében. Ezen szemlélet szerint ugyanis, aki leválik a jeruzsálemi és a palesztinai közösségről és elmegy a pogányok közé, az már önmagában tisztátalanná válik. Ez esetben a történet hőisének a vétke az aposztázia lenne, vagyis elszakadás a szent néptől. A pogányok között élő diaszpóra

⁹⁶ Az utolsó két darab összefüggéseit már Tarján Tamás is megérezte, a *Kvartett*ről írt sorait egy az egyben vonatkoztathatjuk a *Csirkefejre* is. „...Spiró ebben [a *Kvartett*ben] újra eredményesen alkalmazza a *Csirkefej*ben (is) bevált gondolatjeles, meg-megszakító írástechnikát. Emlékrögöket, valomás-félmondatokat dob ki magából a színmű, zihál, tépelődik, fölhergelődik a darab. (...) A ponttal sokszor be sem szegett mondatok lebegni vagy roskadozni hagyják az igazság felé hasztalanul tapogatózó vagy épp merő hazugság mondatokat. A felgyorsuló emlékezés, a százkilencvenes vérnyomás elsőpri a gondolatjelek szüneteit.” Lásd még: „A *Kvartett* művészi erényei leginkább a jócselekedet-motívumban összegeződnek. A *Csirkefej* Vénasszonya is arra ébredt rá, hogy ő soha nem tudott jó lenni, nem volt képes a szeretetre – tehát a jóság, a segítség engesztelő áldozatát akarta bemutatni az ítélkező Istennek.” Tarján Tamás, „Magyarország nincs : Spiró György drámái - a *Csirkefej* után”, *Bárka* 5.3 (1997): 61, 62.

⁹⁷ Mártonffy, „Megértésküszöb”, 513.

zsidóságban számszerűen többen éltek, mint a palesztinai közösségben, de mégis az utóbbit tartották szentnek. A diaszpórában a Szentírást görögül olvasták, és nem minden törvényt tartottak meg.”⁹⁸ Az üdvtörténet lényege ebben az értelmezésben az, hogy a diaszpórai zsidóság eredendően nem tisztátalan. A referenciális(abb) olvasat tehát egy befogadó, a tékozló fiút megdicsőítő társadalom képét vázolja föl. Ne felejtjük el azt sem, a kérdés, hogy az idősebb fiú hazatér-e, nyitva marad.

Nem mellőzhető e helyen az ezt kiterjesztő Benyik-féle eszkatologikus értelmezés ismertetése, amely, véleményem szerint, a két megelőző olvasási módot egyesíti. A fő kérdés szerinte az, hogy „kit ítél el Jahve, a diaszpórá-t-e, vagy az önmagukat hűséges maradéknak tekintő palesztinai zsidókat.”⁹⁹ Mártonffy Marcell alábbi szavai jól megvilágítják a figurális és a referenciális(abb) értelmezés feszültségét: „[a] parabola eszkatologikus kiterjedésében a fikció utópisztikus jellege nem jövőre vetítetten, hanem a jelen eshetőségeként mutatkozik meg.”¹⁰⁰

A *Csirkefej* különlegességének és az azt övező botrányoknak egyik forrását a szöveg jelenre vonatkozásában kell keresni – az és *ahogyan* a ’80-as évek Magyarországról, annak társadalmáról beszél. „[A]mikor eldől, hogy milyen közegben játszatom ezt a történetet, mai magyarban, akkor úgy gondoltam, nem árt, ha bemutatom, hogy a mai magyar társadalomban minden mennyire diszfunkcionális. Nem működik a szerelem, nem működik a szeretet, nem működik a hatalom, nem működik a vallás, nem működik a család, nem működik a munka – semmi sem működik. (...) Többek között nem működik a művészet sem, az irodalom sem működik...”¹⁰¹ A mű ilyen szemléletű elemzése a példázat társadalomképével teremt összehasonlítási alapot. A *Csirkefej* negatív parafrázis volta természetesen itt is tetten érhető: elutasító, működésképtelen társadalom képe bontakozik ki. Így válik a tipológiai analógia Zsirmunszkij-féle elképzelésén alapuló komparatív elemzés jogossá. Mindkét szöveget úgy szemléli tehát a referenciális olvasat, mint egy társadalmi válságjelenségre (diaszpórában élő többség, működésképtelen

⁹⁸ Benyik, „A tékozló fiú parabolája”, 177.

⁹⁹ Uo. 177.

¹⁰⁰ Mártonffy, „Megértésküszöb”, 524. Vö. „[A] példabeszédeket csak nagyon kevéssé lehet – ha egyáltalán – funkciójuk alapján demonstrációs anyagnak (»példa«) tekinteni, sokkal inkább potenciális magatartásmintákról van szó esetünkben.” Wolfgang Beilner, „Jézus példabeszédei: interpretációs megközelítések Lk 15,11-32 tükrében”, ford. Kudron Csaba, in Benyik György, szerk., *Példabeszédek. Szegedi biblikus konferencia* (Szeged: JATEPress, 1998), 10.

¹⁰¹ Jámbor, *Amíg játszol*, 202.

létező szocializmus) adott válasz. Spiró drámája vállaltan politikus indíttatású, ezt pedig egy bibliai motívumon keresztül látszik artikulálni.¹⁰²

A dráma társadalomképe nemcsak Srác hazatérésében (macskagyilkosság) és fogadtatásában mutatkozik meg, hanem a munkára alkalmatlan rendőrök, a tanításra alkalmatlan Tanár, a tanulásra alkalmatlan diáklányok, a munkájában akadályozott Előadó-nő, a szülői feladatokat ellátni nem tudó Apa és Anya képében is. A beszélő nevek a hiányt mutatják fel. Ahogy a nyelv, úgy a közösség is diszfunkcionális.

Spiró Shakespeare szerepösszevonásainak szentelt kötete, pontosabban annak *Kitekintés* című fejezete fontos adalék Srác, Apa és Vénasszony viszonyának megértéséhez, így a *Csirkefej* elemzéséhez is. Az idézett részben Spiró ismerteti a szerepösszevonás technikai inverzét: „[e]z a típus arra épít, hogy ugyan az előadásban nincs kettőzés, minden szerepet külön színész játszik, a dráma azonban arról szól, hogy *minden szerep azonos*. Másképpen fogalmazva: *minden színpadra állított alaknak azonos a központi életproblémája*, emiatt aztán egymással többnyire fel is cserélhetők, de ha nem, akkor egymás variációi.”¹⁰³ Egy példát is kapunk a jelenségre: „[ez] a technika működik Csehov négy érett drámájában. Az érett drámaíró szakít a korai darabok (*Platonov, Ivanov*) egy hőst középpontba állító dramaturgiájával. Az utolsó négy drámában voltaképpen ugyanazt írja, szerkezetileg mindenképpen: olyan emberi viszonyhálót hoz létre, ahol minden metszéspont egyformán fontos, és valamennyi szereplő a főtémát variálja.”¹⁰⁴ Spiró szerint ez a főtéma „az, hogy mi van a világban, amikor már nincsen benne Isten.”¹⁰⁵ Értelmezésem szerint a *Csirkefej* univerzumából is hiányzik Isten.¹⁰⁶ E megállapításból az alábbi dolgok következnek. A *Csirkefej* (is) allegorikusan (is) értelmezhető. A *Csirkefej* ebből a szempontból allegorizáció: „egy előzetes szöveget allegorikus jelentések függvényében fogalmaz át”¹⁰⁷: felmutatja az istenhiányt. Illetve, Vénasszony és

¹⁰² Vö. „Semmi sem hasonlít jobban a mitikus gondolkodáshoz, mint a politikai ideológia.” Claude Lévi-Strauss, *Strukturális antropológia I*, ford. Saly Noémi (Budapest: Osiris, 2001), 158. Idézi Vincent Descombes, *Az ugyanaz és a más. Negyvenöt év francia filozófiája (1933-1978)*, ford. Dékány András (Budapest–Szeged: TIT–L’Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, 2017), 109.

¹⁰³ Spiró György, *Shakespeare szerepösszevonásai* (Budapest: Európa, 1997), 263.

¹⁰⁴ Uo. 263.

¹⁰⁵ Uo. 264.

¹⁰⁶ Ehhez kapcsolható Koltai Tamás azon gondolata, hogy a *Csirkefej* fölött „üres az ég”, de ő megáll ennyinél. Koltai, „A mélyben”, 28.

¹⁰⁷ Mártonffy, „Megértésküszöb”, 527, 18. jegyzet. H. J. Klauck (*Allegorie und Allegorese in synoptischen Gleichnistexten*, [Münster: Aschendorff, 1978]) szerint „az allegorézis egy eredetileg nem allegorikus szöveg interpretációja, amely allegorikus jelentések anakronisztikus tulajdonításával erőszakot tesz az eredetire.”

Apa, a szerepösszevonás technikai inverze miatt, szemléltethető úgy, mint akik a drámában a bibliai atyafigurát testesítik meg.

Mindezek vizsgálata előtt figyelembe kell venni Spiró azon állítását, hogy Csehovnál az emberek ebben az esetben isten- vagy valláspótlékokat keresnek, vesztüket pedig pont az ehhez való ragaszkodás okozza.¹⁰⁸ Valószínű tehát, hogy a *Csirkefej* főbb szereplőit is vizsgálhatjuk a pótlékok szempontjából. A dolgozat eddigi eredményeiből világosnak tűnik, hogy Vénasszonyé a macska, majd a jótekonkodás¹⁰⁹, Srácé pedig az erőszak. Apáénak a meseolvasást jelölhetjük meg, mely több, hangsúlyos helyen bukkan fel: először Sráccal való találkozásakor, amikor rendrakás ürügyén elküldi fiát, hogy olvashasson (139). Másodszor pedig a szöveg legvégén: „*Anya*: Rendet rakok neked – kihajítom a hülye könyveket – *Apa*: Na csak azt próbáld meg te szemét – csak azt próbáld meg – *Anya*: Kihajítom – mesék – hetvenhét magyar népmese – egy ilyen vén állat – és meséket olvas – *Apa*: Mer azok szépek bazmeg – és semmi közöd hozzá – hogy én kicsinálók –...” (159). Tragikomikus ebből a szempontból a szöveg zárómondata, ami Apa szájából hangzik el: „Mi megy abba a kurva tévébe?”¹¹⁰ (159)

A tény, hogy e karakterek problémáikra (végső soron az istenhiányra) keresnek ily módon megoldást, felveti a többszintűség kérdését. Állításom szerint a szöveg rendelkezik olyan jelzésekkel, melyek arra engednek következtetni, hogy a főbb szereplők problémáit, konfliktusait egy „alsóbb” szint, a mellékszereplők is megjelenítik. Erre jó példa Közeg. A Törzs mellett betanuló rendőr (102) előéletéről kevés információt kaptunk. Egy negyedik jelenetbeli beszélgetésből azonban figyelemreméltó tények derülnek ki. „*Közeg*: Jé, egy poroló. *Törzs*: Ja. *Közeg*: Volt nálunk poroló. *Törzs*: Volt? *Közeg*: Ja. Ez olyan. *Törzs*: Hát, poroló. [Csönd.] *Közeg*: Nem is tudom, hova lett. *Törzs*: Micsoda? *Közeg*: Hát a poroló. Ottan nálunk. A micsodámnál. A mostohaanyámnál. Még az elsőnél. Ilyen volt nálunk. De aztán nem volt. Nem is tudom, mikor – nem is figyeltem – csak úgy elvitték – de mikor?” (103) Közeg problémái, ha nem is kerülnek ennél részletesebb kifejtésre, Srácihoz hasonló, főként a visszatérés lehetetlensége, de a szétesett család is. A másik ilyen szereplő Bakfis. A diáklány az egyetemi felvételiért tanul és jár különórákra Tanárhoz. A hatodik jelenetbeli megszólalása felfedi, hogy miért szeretne annyira egyetemre menni: „[n]ekem muszáj, hogy felvegyenek! Nekem mu-

¹⁰⁸ Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, 264-270.

¹⁰⁹ A végrendelet előtt takarítási szolgálatait ajánlja fel Tanárnak és Nőnek (113).

¹¹⁰ E megszólalást olvashatjuk az *Esti műsorra* történő utalásként is, ahol egyébként a térkezelés a szöveg ellentétbe vált.

száj! Én nem bírom – én el akarok menni – és el is fogok – mert engem fölvesznek vidékre – érted? – teneked kinyalják a seggedet – de én nem bírom – érted? – a hülye rohadt apám – a hülye rohadt anyám – én nem bírom!” (210) A lány problémája jól rímel Srác bajos viszonyára a szülőkkel. A házban lakó egyedülálló Nő problémái már kétfelé ágaznak. Egyrészt rokonítható Sráccal – örökölt vagyona miatt, másrészt rokonítható Vénasszonnyal – a család, a társas élet problémája miatt. Nő egyedül lakik egy örökölt lakásban, amit valószínűleg az előző tulajdonostól, egy „büdös bácsitól” kapott jutalmul, mivel élete végén már csak ő látogatta és ápolta (116).¹¹¹ Azonban a halott emléke (és saját lelkiismerete?) kísérti, ezért Nő tervezi, hogy elköltözik (116). Másrészről pedig saját életének elemzésével rájön, mennyire hasonlít helyzete Vénasszonyéhoz: „Most vegyek egy macskát? Azt abajgassam? És ha megdöglik? Vegyek egy kutyát? Korai az még nekem – [Sír].” (116) Valamint ott van még a férfiak kérdése: Nőnek többnyire futó kalandjai vannak.¹¹² Kevésbé konkrétan, de felsejlik a család problémája, ami ugyancsak panaszkodásba torkollik.¹¹³ Ide kapcsolódik Vénasszony élettörténete. Férjét sosem szerette, de, ahogyan Nő is, becsülettel ápolta (110). Jól mutatják családi életét szavai: „Nem tudtam szeretni - én erre nem is gondoltam sokáig – csak amikor aszonta, hogy a macskát jobban szeretem nála, már nem volt lába, amikor ezt mondta, akkor jöttem rá, hogy a macskát tényleg jobban szeretem nála – és azt hazudtam neki, hogy hülye, pedig nem volt hülye...” (110-111). Vénasszonynak egy gyereke meghalt Budapest (?) ostroma alatt (110), egyszer elvetélt az éhezés miatt (111), egyszer abortusza volt (111).

A *Csirkefej* egy általános problémája az anyák hiánya. Vénasszony és Nő már tárgyalásra került. Anya helyzetéről a legbeszédesebb, hogy amikor Srác először veszi észre, rosszul lesz (147), emellett pedig világos, hogy Apa és Anya nem tudják betölteni szülői funkciójukat: Srác intézetben lakik, nővéréről pedig semmi hír.¹¹⁴ A mellékszereplők

¹¹¹ „Nő: Senki – csak én – én szagoltam – de én nem tehetek róla – hogy az nekem jó volt, hogy ő meghal – mért, én öltem meg? Úgy ápoltam, mintha a lánya lettem volna – és megsirattam – elsíratam – és akkor enyém lett az Ó szobája is – de én maradtam a kicsiben...” (116)

¹¹² Vö. pl.: „Nő: Tele vagyok pasikkal. (...) Nekem évente húsz palim van. Minimum. Legalább tizenöt.” (114)

¹¹³ „Nő: (...) az érettségi találkozón – tavaly – mutogatták a kölykök fényképét – egy csomóan már el is váltak!” (115)

¹¹⁴ Két emblematikus megjegyzés a család állapotára: „Apa: (...) a kurva anyád elvitte a legjobb éveimet – kifacsart – mint egy rongyot – de soha többé – megtanulja az ember mit lehet és mit nem lehet ...” (136). „Apa [Srácnak]: Az anyád most itt van – már elég rég visszajött – most itt van – visszajött – és itt van – legalább főz, nem? – most rúgjam ki? – akkor mi van? – legalább amíg itt van – főz,

közé sorolható Előadónőről nincs elegendő információnk ahhoz, hogy eldöntsük, anyae, Csitri és Bakfis esetében pedig arra is csak következtetni lehet, hogy már elérték az anyaságra lehetőséget adó kort, hiszen a felvételre készül(nek). Kijelenthető, hogy a dráma univerzuma „anyátlan hely”.¹¹⁵ De nem csak, hogy anyátlan, család nélküli is. A család ilyen mértékű deformitása/hiánya a tékozló fiú példázata felől nézve lehetetlené teszi azt a viszonyítási pontot, ahová a „tékozló fiú” visszatérhet. Így lesz igazán megalapozott Apa és Vénasszony párhuzama a bibliai atyával.

A két atyafigura éles ellentétben áll egymással, a kettejük közötti választás alapjaiban határozza meg a végkimenetelt. A példázattal való kapcsolat nézőpontjából is fontos kérdéskörrel van szó, hiszen ahogy ott, itt is az „atya” fogja össze és tulajdonképpen szervezi a cselekményt. Vénasszony és Apa szembenállása leginkább az örökség problematikájában figyelhető meg, hiszen végül is erre vezethető vissza, „kit választ” Srác. (A „választás” mint az atyaalakok értelmezése a példázat abbéli interpretációját idézi meg, amely szerint az a jelenre vonatkoztatott követendő magatartásmintát mutatja föl.) Ez összesűríti az összes többi: például a Srác intézetbe kerülését megelőző eseményeket. Vénasszony etette és ruházta a fiút, míg Apa még magát se látta el (128-129, és 143, 157). Az újbóli találkozások is ide sorolhatók. Nem lehet figyelmen kívül hagyni a tényt, hogy Srác szinte mindenkivel előbb találkozik, mint apjával. Ráadásul – mint arra már fentebb utaltam – ez a késleltetett találkozás is groteszkre sikerül.¹¹⁶ Vénasszony, mellett, hogy előbb találkozik Sráccal, múltidézésével, illetve Srác – aki már „farkas” (136) – korábbi gyöngeségének „felhánytorgatásával” szégyeníti meg a fiút saját maga és Haver előtt. Emblematikus Srác ellenkezése Vénasszony visszaemlékezése ellen: „De nem – de nem!” (129)

A két szereplő magatartása másképp is megidézi a bibliai apát. Mindketten megpróbálják befogadni a hazatérő tékozló fiút. A visszafogadási rítusok azonban banálissá válnak. Apa elküldi Srácot, hogy rendet rakjon és mesét olvasson (139), Vénasszony pedig a kellemtelen emlékek mellett az örökség részletekig menő ismertetésével (129-130) teszi nevetségessé a „szertartást”.

nem? – Most mi van? Most mi van bazmeg? Mér nem mondasz neki valamit – az anyád neked – az istenit.” (147)

¹¹⁵ Abody, „Disznósörtekötelek”, 99.

¹¹⁶ Vö.: „[Csönd. Srác lelkierőt gyűjt, bekopog, csönd. Szünet. Srác erősebben kopog, aztán beledug az ajtóba. Apa kinyitja.] Apa: [Üvölt.] A kurva életbe! –[Csönd.] Srác: Apu – [Csönd.] Apa: Mi van – Srác: Apu – Apa: Te vagy az?” (130) Megjegyzendő, hogy már a dráma második jelenetében keresi apját a fiú, feltehetően nem először aznap, hiszen már a macskát felakasztották az udvarban.

Úgy gondolom, hogy Apa és Srác viszonyát az „atya” figurájának szempontjából nem kell különösebben indokolni: a nyilvánvaló vérségi kapcsolat mellett talán elég az összhangot említeni, ami a Vénasszony gyászát kigúnyoló viselkedésükben látszik kettejük között.¹¹⁷ Ugyanakkor ő is részese annak a folyamatnak, amelynek következményeként Srác elszakad otthonától és intézetbe kerül.

Abody Rita szerint az asszony komplementerének tekinthető Srác. Úgy tartja, Srác és Vénasszony egy Gömb egységének két összetevője, csak „ők ketten azok, akik jellemfejlődésen mennek keresztül, egyikük a mennybe, másikuk a pokolba tartván”, Srác választása a Rosszra, Vénasszonyé pedig a Jóra esik.¹¹⁸ Véleményem szerint az asszonyra ugyanúgy alkalmazható egyfajta érzelmi áttétel, ahogy az Srác esetében történt. Hiszen a gyereke elvesztése után „pótléka” a macska lett, utána pedig a fiú. A két karaktert életkoruk által is hasonlíthatjuk egymáshoz. A fiú által képviselt jövő, illetve az asszony által képviselt múlt kölcsönösen kizárja egymást a dráma univerzumából. Mint ahogy arról már szó volt, Srác múlt- és identitáshiánnyal küzd, ezt egy választással kívánja kiküszöbölni, Apa mellé áll, és a másik „atyát” meggyilkolja. Vénasszony képviseli a múltat, őt nemcsak halála, hanem istenkeresése is a társadalomból való kizáródásra ítéli. Elmondható, hogy az istenhiány időnélküliséget is von maga után. Itt újabb érdekes párhuzam adódik Spiró fejtegetéseivel. „Abban a világban, ahol nincs vallás, csak érvénytelen valláspótlékok lehetségesek, a szabadság csak látszólag választható, valójában az ember szabadsággal élni képtelen. Ez jövőtlen világ. Csehovnál ezért a központi problémával küszködő szereplőknek vagy nincsenek gyerekeik, vagy a gyerek már felnőtt, és ugyanennek a küszködésnek a szenvedő alanya.”¹¹⁹

Nem lehet figyelmen kívül hagyni Anya megjelenését sem. Srác rosszul lesz anyja látványától (147). Talán fontosabb tény, hogy Srác következő jelenetbeli mondatfoszlánya: „Szétverem a fejét – szétverem –” értelmezhető úgy is, hogy ezt az anyjára érti, nem (csak) Nőre, mivelhogy ez a jelenet közvetlenül Anya megérkezése után játszódik.

Szót kell ejteni Vénasszony istenkereséséről, vagyis inkább arról, hogy miért érződik hamisnak, mesterkéltnek. Elsőként az ok merül fel: „[e]gyetlen hű társának, macskájá-

¹¹⁷ „*Apa*: A macskája. [Nevet.] A hülye macskája! Megdöglött a macskája, néni drága! Kifingott a cicus! „Macskuszka, macskuszka, kssz, kssz, cicmic!” [Nevet, ugrálni kezd a mankó körül, indiánüvöltést hallat, Srácnak integet.] *Srác*: [Nevet.] *Apu* – *apu* – [Csatlakozik hozzá, ő is körbeugrálja vele a mankót, indiánüvöltéssel.] (...) *Apa*: [Liheg.] Na bazmeg – mi? [Nevet, liheg.] Hej bazmeg – jaj! *Srác*: [Nevet.] *Apu* – hú bazmeg –” (146, 147)

¹¹⁸ Abody, „Disznósörtekötelek”, 96.

¹¹⁹ Spiró, *Shakespeare szerepösszevonásai*, 268.

nak elvesztése azonban azt erősíti meg benne, hogy vezekelnie kell.”¹²⁰ Vénasszony ezt ki is fejti Tanárnak: „tanár úr, kell, hogy legyen isten – aki a bűneimért sújt engem enyhyre!” Véleményem szerint ez az érv bizonyítja legjobban, hogy Vénasszony istenkérése kérdéses. Kurt Flasch szavai jól megvilágítják a problémát: „[a keresztény istenhít szükségességét az élet értelmének megalapozójaként szemlélő] hívő mégiscsak azt gondolja, hogy az életnek (...) rendelkeznie kell valamiféle értelemmel, függetlenül attól, hogy döntök. Vajon nem feltételezi, hogy életem már előzetesen rendelkezik egy Isten által adott értelemmel, és hogy nem áll hatalmamban az élet értelmének szétrombolása?”¹²¹ Ez a kutatással egybekötött erőlködés sarkallja a jótékonykodásra is. „Vénasszony: Én most nem tudom – fölkelek reggel – és akkor kicsinállok, tanár úr? Magamér nem megyek ki a csarnokba – pedig ott olcsóbb – és most már a macskának se kellennem semmit – fölkelek reggel – akkor kicsinállok? De ha most jó leszek – akkor még lehet valami – tetszik érteni, tanár úr. Akkor még lehet. Tanár: Hogyne. Vénasszony: Hogy tegyek valami jót, tanár úr? [Kis csönd.] Tanár: Most így hirtelen nem is tudom – Vénasszony: Olyan kéne, ami soká tart. Ami valahogy – olyan, ami – nehéz.” (112-113) És miután a felnőttek elutasítják, Sráchoz fordul, hogy „az Úr kegyét meg tudja osztani Sráccal.”¹²² Mindezekből kitűnik, hogy a két atyafigurával, de főleg Vénasszonnyal történő események rendkívüli hasonlóságot mutatnak Srácéival, azokból is kirajzolódik a fordított U alakú szerkezet. Az asszony vesztesége (a macska) egy átmeneti reménnyel váltódik fel: hogy megtalálja Istenét és mindenét Srácra hagyja. A dolgok azonban rosszra fordulnak: Vénasszony a fiúval („fiával”) együtt kárhozik el. Ki kell tehát egészíteni azt a megállapítást, ami szerint Srác csupán az „atyák” közötti választás eredményeképpen gyilkolja meg Vénasszonyt. Mindkettőjük vesztét az istenhiányból következő pótlékok okozzák. Követve a dolgozat gondolatmenetét, megjegyezhetjük, hogy Vénasszony istenkeresése reménytelennek is tűnik.

Az istenkeresés kudarcához kapcsolódik Tanár alakja, valamint az általa átadni próbált tananyag. Ő az egyetlen olyan karakter, aki – műveltségével: beszél Csáthról, Dosztojevszkijről, Nietzsche-ről (154 és 149) – kicsit is eltér a többiektől. Kívülállását és a némelyekben emiatt kialakuló ellenszenvet egyaránt szemléletessé teszi az alábbi részlet. „Tanár: [Kilép az ajtaján, ingben, zakóban van, de még nyakkendő nélkül, papucsban.] Kérem szépen, ha lehetséges, ne üvöltsön. Nagyon, kérem. Apa: Hogy ne üvölt-

¹²⁰ Kürtösi, „Istenkeresés a Csirkefejben”, 90.

¹²¹ Kurt Flasch, *Miért nem vagyok keresztény?*, ford. Simon József (Budapest: Typotex, 2016), 98.

¹²² Kürtösi, „Istenkeresés a Csirkefejben”, 91.

sek? Folyton baszogatnak! Folyton engem baszogatnak! Miért! Mi? Maga tanult ember, az istenit, mondja meg, micsináltam én? *Tanár*: Kérem szépen, legyen szíves, ne üvöltsön. Így nem tudok dolgozni. [Tanár visszamegy, becsukja az ajtót.] *Apa*: Azér, mer ő tanult ember? Azér kell? Mindig engem? Mit ártottam neki? Egy hülye. Egy barom. Hiába tanult ember. Ő is csak itt lakik. Egy fasz.” (101)¹²³

Nemcsak Tanárt, hanem az általa közvetített nézeteket is szemügyre kell venni, hiszen azokban az istenkeresésről is beszél. Itt újra a képbe kerül az a tény, hogy Vénasszony először Tanárhoz fordul istenkeresésével, aki erre a személyes isten elméletével biztatja az asszonyt.¹²⁴ Másrészt pedig lényeges az is, hogy Tanár Csitrinek és Bakfisnak Ady istenes verseiről tart szónoklatot. A *Menekülés az Úrhoz* című vers a szövegbe idézetként be is kerül. A „szónoklat” egyben az istenhiányt alapul vevő olvasat kulcsfontosságú érve. „*Tanár*: Mert ebben a versben nem azért menekül az Úrhoz, mert megtért, mert az Úristen van, mert hiszi, hogy létezik, mint egy másik versében mondja, egy öreg isten, ez nem a gyöngé ember menekülése, hanem olyan felnőtt, komoly emberé, aki felméri, mi történik, ha erről a már soha többé fel nem támasztható istenről lemondunk, kérem. (...) Tessék megfigyelni, hogy eddig Istennek szólította, és most egyszerre Kísértetnek hívja, nagy betűvel természetesen. A Kísértet rossz szellem is lehet, kérem. Tehát ezzel azt mondja a költő: akár van ilyen Isten, akár nincs, akár jó, akár rossz, mindenképpen kell hogy létezzen, akkor is, sőt főleg akkor, amikor »nincs már semmi hinnivaló«. Ez a komoly, kétségbeesett ember hallatlanul mély gondolata. Azt mondja ezzel a költő: bármi legyen is az a valami, az a szellemi természetű az ember fölött, lehet akár végzetes, ellenséges is az emberrel szemben, az még mindig jobb, mint ha nincs.” (149-150) A „tanítás” párhuzamosan felidézi Vénasszony istenkeresését, ugyanakkor ironikus kontextusba is helyezi azt: Ady versbeszélője mellé helyezve a *Csirkefej* szereplője kisszerűnek hat. A fenti megfigyelések értékét nem csorbítja az a megállapítás, hogy a *Csirkefej* univerzumából hiányzik Isten, sőt inkább tragikusabbá teszi. Elsősorban természetesen Vénasszony keresését, ami így az elejétől fogva kudarcra van ítélve. Az ironia nemcsak itt jelenik meg, hanem a Tanárhoz való viszonyulásban is. Monológja alatt is megfigyelhető a jelenség: Csitri szemez Haverral (150), a saját szavait megkönnyező tanár képét pedig vihogással nyugtázza a két lány (151). Az

¹²³ Vö. Vénasszony több hasonló megnyilatkozásából az alábbi: „*Vénasszony*: A tanár úr se érti – hiába művelt ember – ha nem érti –” (Nőnek, amikor azt fejtí ki, hogy nem a macska halála már életének központi problémája, hanem az istenkeresés, így a jótevés, 124.)

¹²⁴ „*Tanár*: Én azt hiszem, hogy mindenkinek megvan a maga Istene, tetszik tudni. Mindenkinek a magáé. Mert ő belül van, tetszik tudni. És vannak, akik ezt sosem érzik. Azokban nincs Isten.” (112)

irónia másik, a mai olvasó számára sokkal rejtettebb formája ismét egy intertextuális vonatkozáshoz kapcsolható. A különóra előtt Bakfis tananyagot magol, barátnője eközben Lacáról „tanakodik.”¹²⁵ A jegyzetek megfejtéséhez később Csitri is csatlakozik. A tanulnivaló két, meg nem nevezett forrásból áll. Egyrészt Király István *Intés az őrzőkhöz* című Ady-kötetéből.¹²⁶ és a „reformtankönyvek” III. részéből.¹²⁷ A humor itt, Tarján Tamásnak igazat adva, a nyelvi regiszterek különbözőségéből fakad – értve itt Csitri elmélkedését, a szöveg egészét és Tanár megelőlegezett monológját egyaránt.¹²⁸

Tanár vélt vagy valós különbségének artikulálódását legjobban nyelvi alapon lehet megfigyelni, (talán túl) jól formált mondatai elütnek a többi szereplő által használt „csonkolt nyelv”-től.¹²⁹ Mindez azonban nem jelenti, hogy a nyelv vagy akár Tanár be tudja tölteni szerepét. Az istenhiányt középpontba állító olvasat végső soron rezonőrnek állítja be Tanárt. Más kérdés, hogy ő ebből a szerepből kifolyólag csak visszhangozza Ady, Nietzsche („Isten halott”¹³⁰), vagy akár Spiró gondolatait.¹³¹ Ugyan-

¹²⁵ „Bakfis: Várjál, mindjárt. [Olvas.] »A szimbolista jelkép akkor hiteles, hogyha többértelmű, mivel a lényegét ragadja meg, s csak a dolgok felszíne egyértelmű« [Felnéz.] Csak a dolgok felszíne egyértelmű. Csak a dolgok felszíne egyértelmű. [Olvas.] »A szimbolizmus elutasítja a pozitív... a pozitív... a po-zi-ti-viz-mus egysíkúnak, naivnak érzett oksági magyarázatát...« [Felnéz.] Oksági magyarázatát. Oksági magyarázatát... Csitri: Figyelj? Baromi nagy tenyere van Lacának, mi? Mekkora lehet a fasza?» (118)

¹²⁶ Király István, *Intés az őrzőkhöz. Ady Endre költészete a világháború éveiben, II. kötet* (Budapest: Szépirodalmi, 1982), 234. Vö. Király naplójával: „– [1986. október 17. péntek] Este: Spiró: *Csirkefej* a Katona József Színházban. Az új naturalizmus magyar áttétele: állati szinten élő életek a társadalomban. Ennek oka: a valóság fölött elbeszélő ideológia. Ennek az utóbbinak én vagyok a dokumentuma. Szegény gimnazisták gyötrődnek az Ady-könyvem mondataival: mit sem értenek belőlem.” Vö. Király István, *Napló 1956-1989* (Budapest: Magvető, 2017), 732.

¹²⁷ Szegedy-Maszák Mihály et al., szerk., *Irodalom a gimnázium III. osztálya számára* (Budapest: Krónika Nova, 2004), 207, 208. (Az információkért köszönettel tartozom Tarján Tamásnak és Tóth Ákosnak.)

¹²⁸ Tarján Tamás, „Tanár, diák, alma mater. Egy motívum Spiró György műveiben”, *Iskolakultúra* 11.4 (2001): 37. Kevésbé érződik Spiró szándéka: „[A]z is eszembe jutott, hogy természetesen az Adyról szóló irodalomnak a hihetetlen ökörségeit is bele kell venni a darabba, majd azokat magolják a csajok.” Jámor, *Amíg játszol*, 202.

¹²⁹ Vö.: Tarján, „Tanár, diák, alma mater”, 37. És: Koltai, „A mélyben”, 25.

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *A vidám tudomány*, ford. Romhányi Török Gábor (Budapest: Holnap, 1997), 137, 151-152. Idézi Flasch, *Miért nem vagyok keresztény?*, 186.

¹³¹ „Még annyit szeretnék mondani – hogy ez a fohász, ez a szépséges, mélyről fakadó, emberi fohász, ez a kétségbeesett fohász, ez, kérem, nemcsak azért a század magyar költészetének és nemcsak magyar költészetének talán legnagyobb költeménye, mert ugyanazzal az élménnyel küszködik, mint ugyanebben a korban a legnagyobbak, például Dosztojevszkij és Nietzsche, mint már mondtam, és nemcsak azért, mert azóta sem, ahogy mondják, azóta sem veszített az aktualitásából, minthogy azóta is pontosan ebben a helyzetben van a világ, az egész világ, kérem.” (149)

akkor a szó etimológiája alapján (a *raison* francia szó jelentése 'értelem'¹³²) Tanár nem *rezonőr*, az általa képviselt józan ész impotens és nevetséges. Schreiber György félig ironikus (?) megjegyzése: „egyébként ő is csak egy balfasz értelmiségi”¹³³ – azon túl, hogy a fentebb idézett Apával hasonló következtetésre jut – megmutatja, végső soron Tanár sem különbözik a többi szereplőtől.

A szöveg fontos dramaturgiai fogása, hogy a Tanár Istenről és Adyról szóló monológja beékelődik Srác garázs elleni kirohanása és a gyilkosság közé. A beékelődés nem csak Tanár monológját tartalmazza, hanem például Törzs és Közeg ismételt megjelenését az udvaron. A két rendőr igazoltatja a két fiút, a kioktató hangnemű procedúra után pedig egy többértelmű „Na. Folytassátok!” felszólítással Törzs elengedi őket (156). A két mondat arra céloz, hogy Srác és Haver a korábban megkezdett beszélgetésüket folytassák. De felfoghatók úgy is, hogy a garázs megrongálását és Nő megfélemlítését helyeslik, esetleg a gyilkosságra buzdítják a két fiút. E ponton újra igazolást nyer a *Csirkefejről* tett korábbi megállapítás, hogy a párbeszéd problématicája meghatározó szerepű.

A retorikai viszony tisztázásához mindenekelőtt a referenciális és a figurális olvasatok kapcsolatát kell megvizsgálni. A XX. századi gondolkodásban, a korábbi elítélő tendenciák után, az allegória rehabilitációjával szembesülhetünk.¹³⁴

Célszerű először az allegorikus olvasatok temporális jellegével számot vetni. Fontos, hogy ez már a klasszikus retorikai felfogásban is jelen van, kiváltképp abban a megfogalmazásban, hogy az allegória kifejtett metafora, más a közvetlen jelentése és a tulajdonképpeni mondanivalója.¹³⁵ Egy ilyesfajta értelmezést bont ki Paul de Man. Állítása szerint „ahhoz, hogy allegóriáról beszélhessünk, nélkülözhetetlen, hogy az allegorikus jel olyan jelre utaljon, amely megelőzi. Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy korábbi jel *ismétlése* lehet (...), amellyel időben sohasem eshet egybe.”¹³⁶ Az alakzat tehát „mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodást jelöli, (...) nyelvét

¹³² Tótfalusi István, *Magyar etimológiai szótár*, <http://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/>. Lásd még Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan, 2005), 362-363.

¹³³ Schreiber, „Fel a Csirkefejjel?!", 126.

¹³⁴ Molnár Mariann, „Az olvashatatlan allegória”, in Bókay Antal és M. Sándorfi Edina, szerk., *Kezresztez(őd)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben* (Budapest: Janus-Gondolat, 2003), 94, 95.

¹³⁵ Fónagy Iván, „Allegória”, in Király István, szerk. *Világirodalmi lexikon. Első kötet (A-Cal)* (Budapest: Akadémiai, 1970), 213. (Fónagy az etimológiát is megadja, az ógörög *allegorein* szó jelentése 'másról beszélni'.)

¹³⁶ Paul de Man, „A temporalitás retorikája”, ford. Beck András, in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei I.* (Pécs: JPTE–Jelenkor, 1996), 31.

eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.”¹³⁷ (Ide kapcsolható az allúzió fogalma is – amelynek „lényege ugyanis éppen az, hogy egy kifejezést, toposzt variálva és/vagy körülírással ismétlünk meg egy új kontextusban”¹³⁸ –, ami a fentebbi tematológiai megfigyelésekre szintén alkalmazható.) A parabola allegorikus értelmezési hagyományáról már szó volt, ám ilyen kontextusban nem árt megemlíteni az egyházatyák allegorizáló gyakorlatát, amely végső soron a ma ismert allegorikus olvasat alapja.¹³⁹ A *Csirkefej* allegorikus olvasata – amely szerint a szöveg az istenhiányt példázza – viszont nem is lehet más, mint a „saját eredetétől való eltávolodás.”

Nem tűnik tehát túlzásnak azt állítani, hogy az allegorikus olvasatok időbeli ráakódásként kétségbe vonják a referenciális értelmezést. Az allegorikus időben követi a referenciális (az allegória világában az idő eredendően konstitutív kategória!¹⁴⁰), közöttük bizonyos szempontból ellentét figyelhető meg. Véleményem szerint viszonyuk, működésük a de Man-féle dekonstruktív narratívához hasonló.¹⁴¹ „A »dekonstruktív – vagy tropologikus - elbeszélést« az jellemzi, hogy tartalmazza saját igazságstruktúrájának cáfolatát: egy olyan második olvasatra készítet, amely rámutat az első olvasat megteremtette összefüggések tarthatatlanságára.”¹⁴² A második olvasat mindkét szöveg esetében tehát (az) allegorikus.

Elengedhetetlen leszögezni, e működésmód a szövegekben külön-külön érvényesül. Azaz például a példázatbeli apa és Isten azonosítása felülírja a már idézett szövegrészt: „És monda néki a fia: Atyám, vétkeztem az ég ellen és te ellened...” (15,21) A létező szocializmus spirói bírálatát pedig módosítják az istenhiányra vonatkozó utalások. Az abszolútum léte és dicsőítése egyfelől, annak hiánya másfelől – az olvasatok dekonstrukciói (az allegóriák) által létrehozott világos, közérthető narratívák emblémái.¹⁴³

Habár a példázat értelmezése úgy figurális, mint referenciális szinten jól megalapozott, az értelmezői hagyomány számára mégsem tűnnek egymással szembenállók-

¹³⁷ Uo. 31.

¹³⁸ Molnár, „Az olvashatatlan allegória”, 103.

¹³⁹ Frenyó, „»A bűnbánat tehát élet«”, 181.

¹⁴⁰ de Man, „A temporalitás retorikája”, 31.

¹⁴¹ Vö. „A dekonstruktív narratíva csakúgy, mint a klasszikus allegorézis mintegy »olvas a sorok között«, s feltételezi, hogy a bizonytalanságból, a homályból bizonyosságot és világosságot hoz elő...” Molnár, *i.m.*, 109.

¹⁴² Hárs Endre, „Allegória és narráció. Botho Strauss Genet-olvasata, avagy *A fiatalember* és *A cseledek*”, in Hárs Endre és Szilasi László, *Lassú olvasás* (Szeged: Ictus– JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 118.

¹⁴³ Vö. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető, 2006), 252.

nak. (Meg kell azt is jegyezni, hogy naivitás lenne teljes biztonsággal kijelenteni: lehetséges egy szöveg referenciális működésének meghatározása.¹⁴⁴) Talán nem túlzás ezt azzal magyarázni, hogy a dekonstruktív működés nem eltörli, hanem kétségbe vonja a fogalmak referenciális lehetőségét.¹⁴⁵ Végül is a két út kiegészíti, magyarázza egymást. Az értelmezések a parabolánál a frye-i értelemben vett komédia felé mutatnak.¹⁴⁶ Ugyanígy kijelenthető: a *Csirkefej* negatív parafrázis volta mindkét olvasattal előáll, azok – retorikai szembenállásuk ellenére is – egymást felhasználva teszik teljessé az olvasást.

Végtére is, Spiró drámája igaznak mutatja Walter Benjamin szavait, az allegória „a társadalmi válságperiódusok adekvát művészi kifejeződése” - „az allegorikus szemlélet magva a történelemnek mint a világ szenvedéstörténetének lényege.”¹⁴⁷

Áttérve a két szöveg viszonyára, véleményem szerint a példázat és a *Csirkefej* retorikai kapcsolata a *de Man*-i allegória alapján érthető meg legjobban.¹⁴⁸ Ennek a felfogásnak a lényege, hogy „[a]z allegorikus narratívák az olvasásra való képtelenség történetét mondják el.”¹⁴⁹ A motivikus kapcsolat alapján ugyanis a két művet egy szöveggként is olvashatjuk. De Man ismert megfogalmazásában a „minden szövegre érvényes paradigma egy alakzatból (vagy alakzatok rendszeréből) és annak dekonstrukciójából áll. Mivel azonban ez a modell nem zárható le egy végső olvasattal, maga is létrehoz egy szupplementáris figurális rátétet vagy ráakódást, amely az előző narráció olvashatatlanságát beszéli el.”¹⁵⁰ Ezt a ráakódást nevezi de Man allegóriának. Olvasatomban az alakzat szerepét a példázat, annak dekonstrukcióját a dráma tölti

¹⁴⁴ Uo. 234.

¹⁴⁵ Molnár, „Az olvashatatlan allegória”, 107.

¹⁴⁶ Vö. „Megítélésem szerint a parabola egy *narratív forma* összekapcsolódása egy *metaforikus folyamattal*.” Illetve: „[A] példázat csak más beszédmódokhoz társulva hat az Isten Országá parabola-jaként.” Paul Ricoeur, *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bibliai hermeneutika*, vál. és szerk. Fabiny Tibor, ford. Bogárdi-Szabó István és Mártonffy Marcell (Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995), 54, 56.

¹⁴⁷ Fónagy, „Allegória”, 218. Walter Benjamin, „A német szomorújáték eredete”, in uő, *Angelus Novus (Értekezések, kísérletek, bírálatok)*, vál. és szerk. Radnóti Sándor, ford. Bence György et al (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 367. Idézi Molnár, „Az olvashatatlan allegória”, 94.

¹⁴⁸ Úgy vélem, de Man *A temporalitás retorikájában* és *Az olvasás allegóriában* nem ugyanazt az allegóriafogalmat használja, bár utóbbi az előbbire épül. Vö. J. Hillis Miller, „»Reading« Part of a Paragraph in *Allegories of Reading*”, in Lindsay Waters és Wlad Godzich, szerk., *Reading de Man Reading* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 159, 161-162.

¹⁴⁹ de Man, *Az olvasás allegóriái*, 239.

¹⁵⁰ de Man, *Az olvasás allegóriái*, 239.

be. Úgy tűnik, a szövegben benne rejlő (ön)dekonstrukció¹⁵¹ a motivikus kapcsolaton keresztül (is) érvényesül – a motívum használata egyben annak rombolása is. A dráma és a tékozló fiúról szóló példázat között létesülő kapcsolat az olvashatatlanságot „dramatizálja”.¹⁵² Itt – a dekonstruktív narratívától eltérően – az eldönthetetlenség már nem a „megnevezés” megkérdőjelezésében merül ki, „hanem az egymást cáfoló olvasatok lezárulásának, azaz mindenfajta meggyőződésnek a lehetetlenségéről szól.”¹⁵³ A hagyományos allegóriából következő dekonstruktív olvasat azt mutatta meg, hogy mind a példázatban, mind a drámában meginog a hazatérés „jelentése”. A figurális olvasat kérdését nem félretéve, csupán háttérbe szorítva, ebből az válik világossá, hogy a művek végtelenen egymás ellentettjei, a motívum értelmezései végtelenbe nyúlóan próbálják felülírni a másikat. Az értelmezés feladata itt abban mutatkozik meg, hogy rámutat, e két olvasat közötti döntésképtelenség egy diakronikus tengely mentén húzódik szét – megképződik a viszony mint *de Man-i* allegória.¹⁵⁴ A két mű egymáshoz intézett kérdéseire nem adható (egyértelmű) válasz. E megfigyelés természetesen az abszolútumra vonatkozó értelmezéssel, az ott megfigyelhető éles szembenállással csúcsosodik ki, de hasonló a helyzet a kirajzolódó társadalomképpel is. „A dekonstruktív diskurzus tehát, mely a dekonstruktív narratívából s az őt megismétlő allegóriából, allegorikus narratívából áll össze, nem képes lezárulni, mert mindig marad bennük egy perem a tévedésnek, s némi maradék logikai feszültség”.¹⁵⁵

A szöveg tehát egy végtelen(nek tűnő) folyamatban mond magának ellent. Az így feltáruló struktúra a (*de Man-i*) allegória mellett a khiazmus fogalmával írható le. Hiszen e trópus „legalább oly mértékben reprezentál szimmetriát (tükörszimmetriát, azaz akár az önreflexió egy formáját), mint amennyire valamifajta felforgató vagy legalábbis

¹⁵¹ J. Hillis Miller rámutat, hogy de Man elgondolásában a dekonstrukciót nem a kritika, hanem elkerülhetetlenül a szöveg végzi el magán. „Deconstruction, as the reader can see from de Man's formulation, is not something the critic does to the text from the outside in the act of »reading« it, but something all texts inevitably do to themselves.” Hillis Miller, „»Reading« Part of a Paragraph in *Allegories of Reading*”, 157.

¹⁵² Hárs, „Allegória és narráció”, 119.

¹⁵³ Uo. 239. Idézi Hárs, „Allegória és narráció”, 119.

¹⁵⁴ Michael Kahl, „Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans”, in Wilhelm van Reijen, szerk., *Allegorie und Melancholie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), 308. Idézi: Molnár, „Az olvashatatlan allegória”, 109.

¹⁵⁵ Uo. 110.

az attribútumok birtoklási viszonyait felbontó mozgást.”¹⁵⁶ Világos, hogy ezek az attribútumok a fentebb említett és elemzett cselekményelemek, amiket a (metaforikus alapú) motivikus kapcsolódás alapoz meg. A kiasztikus működésben is megjelenik a *Csirkefej* negatív parafrázis-jellege. Ebből a szempontból fontos kiemelni – és ezzel újra hangsúlyozni a két művet egy szöveggént való olvasás módszerét –, hogy „a kiazmus formájához mindig hozzákapcsolható valamely állításnak vagy valamely fennálónak a tagadása is, oly módon azonban, hogy *e kettőt egyazon rendszer foglalja magában*.”¹⁵⁷ Maradva a (kvázi-)szimmetria kérdésénél, fel kell ismerni, hogy a *Csirkefej* – túllépve a fentebb részben érintett, lokális megvalósulásokon – rendkívül ironikus szöveg. Hiszen az újramondással, pontosabban az újramondás lehetetlenségének *dramatizálásával* az egyik leghíresebb, „az elveszett megtalálását követő öröm”-öt¹⁵⁸ tematizáló bibliai szöveget fordítja az ellentettjére. Allegória és irónia az „egyet mond és mást ért” klasszikus formulájában kapcsolható össze. „Ez a meghatározás az irónia és az allegória struktúrájának közös elemére világít rá, amennyiben a jel és jelentés kapcsolata mindkét esetben diszkontinuus, s valamilyen külső princípium szabja meg, hogy ez a kapcsolat pontosan hol és milyen módon artikulálódik.”¹⁵⁹ Mindezeket összevetve, retorikai értelemben a *szöveg* a „szintézis nélküli dialektika”¹⁶⁰ alapján működik. Ezt láttuk a (hagyományos) allegorikus és referenciális olvasatok kölcsönös dekonstruálódásánál, a de Man-i allegória végtelen olvashatatlanságánál, az attribútumokat felcserélő kiazmusnál, illetve az irónia esetében is. Nem mehetünk el a tény mellett, hogy e struktúra feltűnően hasonlít a tipológiai szimbolizmus mechanizmusára.¹⁶¹ Szintúgy

¹⁵⁶ Kulcsár-Szabó Zoltán, „Kiüresítés és (negatív) dialektika. A kiazmus példája”, in uő, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál* (Budapest: Ráció, 2007), 77-78.

¹⁵⁷ Uo. 78. (Kiemelés tőlem – S. M.)

¹⁵⁸ Kozma Zsolt, „A megértés szintjei a tékozló fiú példázatában”, in Benyik György, szerk., *Példabeszédek. Szegedi biblikus konferencia* (Szeged: JATEPress, 1998), 80.

¹⁵⁹ de Man „A temporalitás retorikája”, 34.

¹⁶⁰ Jonathan Culler, „De Man’s Rhetoric”, in uő, *Framing the Sign* (Oxford: Blackwell, 1988), 112. Idézi: Kulcsár-Szabó, „Kiüresítés és (negatív) dialektika”, 81.

¹⁶¹ „A tipológia mindenekelőtt a bibliai hermeneutika történetében az írásmagyarázatnak (egzegézis) az a módszere, amely – az Ó- és az Újtestamentum szoros kapcsolatát feltételezve – az egyes ószövetségi eseményekben, személyekben vagy dolgokban olyan »előképet«, »előrevetülést« vagy »árnyékot« lát, amelyek majd az Újszövetségben teljeseznek be; az egykori jelek, ígéretek és próféciák itt valósággá válnak, s így »betöltetnek«.” Fabiny Tibor, „Előkép és beteljesülés. A tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében”, in uő, szerk., *A tipológiai szimbolizmus* (Szeged: JATEPress, 1998), 9.

Frye „kettős tükör” elméletére.¹⁶² Nem tűnik túlzásnak azt állítani, hogy a *Csirkefej* egy – a szerző első drámaírói korszakára erősen emlékeztető – pesszimista történetfilozófiát jelenít meg: „először mint komédia, aztán mint tragédia”.

LEZÁRÁS

Összefoglalva a fentieket, a *Csirkefej* valóban olvasható a tékozló fiúról szóló példázat negatív parafrázisaként, ráadásul ez nemcsak egyetlen olvasási stratégiával mutatható be. Persze a dolgozat célja a dráma értelmezésének gazdagítása (kortársi és életműbéli összefüggések, allegorikusság, stb.) is volt. Ezek alapján kijelenthetjük, hogy a szöveg erősen artikulálja a hagyomány folytathatatlanságát. Tanár mint a magyar és egyetemes kultúra ismerője, és Vénasszony mint a XX. századi magyar történelem szemtanúja egyaránt jelentős ilyen nézőpontból. Ugyanakkor feltűnő, hogy a *Csirkefej* nagy intertextuális hálót mozgat meg: Csehovon, a *77 magyar népmesén*, Adyn, a róla szóló szakirodalmon és természetesen a tékozló fiú példázatán kívül a *Bűn és bűnhődés*, valamint – a szerző megnyilatkozása szerint¹⁶³ – Zygmunt Krasiński *Przedświt* című verse érdemel itt említést. És természetesen Nietzsche (említett aforizmája/aforizmái), akinek nevét – Dosztojevszkij mellett – Tanár szóba is hozza. A folytathatatlansághoz köthető a dráma lezárása. Az utolsó jelenetben felcsendülő dal, Leonard Cohentől a *Who by Fire*, előrevetíti a többi szereplő halálát.¹⁶⁴

Ha az intertextuális utalásokat is számba vesszük, kijelenthetjük, a *Csirkefej* nyelvezete igen heterogén. Káromkodásokkal tűzdelt „beszédtöredékek” az egyik oldalon, (rejtve) reprezentált műveltséganyag a másik oldalon. Felmerülhet a kérdés, hogy a dráma istenkáromló-e? Hiszen például Srác és Apa is használja a „kurva isten” kifeje-

¹⁶² „Az Újtestamentum gyakran hangsúlyozza azt, amit hitnek és igazságnak nevez, de nagyon furcsa az, amivel mindezt szavatolja, még ha felfogtunk is valamit általános elvéből. Honnan tudjuk, hogy az evangéliumi történet igaz? Onnan, hogy igazolja az ótestamentumi próféciaikat. De honnan tudjuk, hogy az ótestamentumi próféciaik igazak? Onnan, hogy igazolja őket az evangéliumi történet. Az úgynevezett bizonyítékot úgy üti oda-vissza a két testamentum, mint a pingponglabdát; egyéb bizonyítékunk pedig nincs. A két testamentum afféle kettős tükröt formál, egyik a másikat tükrözi vissza, de a külvilágot egyik sem.” Frye, *Kettős tükör*, 146. (Kiemelés tőlem – S.M.)

¹⁶³ Fülöp Márta. „Versengés és együttműködés. Beszélgetés Spiró Györggyel”, *Kritika* 46. 3-4 (2016): 12. (Említésre méltó még Krasiński *Pokoli színjáték* című szövege is.)

¹⁶⁴ Kürtösi, „Istenkeresés a *Csirkefejben*”, 93. Valamint: Kürtösi Katalin, „»Napló, gitárkísérettel.« Leonard Cohen, a (poszt)modernista szerző”, *Tiszatáj* 69.8 (2015): 95.

zést (92). Kürtösi Katalinnak igazat adva, aki e kérdést vizsgálta¹⁶⁵, megállapíthatjuk, hogy a nyelvezet annyiban nem nevezhető blaszfémnek, amennyiben nem tételezünk ilyen szándékot a beszélőknek.¹⁶⁶ A szöveg egésze alapján azonban már felmerülhet az istenkáromló jelző jogos használata – ahol a kulcs a *tudatosság* (lenne)¹⁶⁷ –, kiváltképp, ha elfogadjuk a Spiró-drámák *beszédét* és *nyelvét* megkülönböztető álláspontot: „A darab *beszéde* a szerző valóságának terméke, *nyelve* azonban figuráinak valóságáé. A kettő nem hozható fedésbe sehogysem, hiába másoltatnak egymásra.”¹⁶⁸

A kettősség a *Csirkefej* létmódja. Tagadja a hagyomány folytathatóságát, ugyanakkor a hagyomány nyelvével és fogalomkészletével dolgozik, a retorikai elemzés három trópusa is e képet mutatja, ahogy az életműben betöltött szerepe is. E kettősség ellentételező is egyben. Az „Isten halott” nietzschei formulája vezethet el a konklúzióig. Kurt Flasch értelmezésében Nietzsche ezzel azt állította, hogy „a keresztény hit – és centrális tartalma: Isten – elveszítette ama magától értetődőségét, mellyel korábban rendelkezett. Isten gondolata elkezdődött valamikor, meggyengült és megszűnhet.”¹⁶⁹ A *Csirkefej*ben láttuk, hogy meg is szűnt. A szereplők mégis vágyják a lehetetlent.

KITEKINTÉS

A *Csirkefej* jelentősége nem kizárólag drámairodalmi (magyar és spirói), színházi vonatkozásban ragadható meg. Spiró nem drámai életművének bizonyos szövegei is kapcsolhatók az 1985-ös drámához. Például a szerző esszéi. Úgy vélem, a *Csirkefej* két olvasási irányának (istenhiány és a létező szocializmus működésképtelensége) összefüggései lappangva, elszórtan ugyan, de megtalálhatók Spiró esszéisztikájában is. A legérdekesebb a tárgyalt kérdés szempontjából az Elem Klimov *Agónia* című filmjéről készült szöveg, ugyanis az 1982-es megjelenés világosan jelzi, hogy Spirót már a *Csirkefej*

¹⁶⁵ Kürtösi, „Istenkeresés a Csirkefejben”, 92.

¹⁶⁶ „Figyelemre méltó, hogy rendkívül fontos a káromlásnak a profanizálástól való óvatos elválasztása; utóbbi minden inzultáló ok nélküli Istennel szembeni tiszteletlenség, pusztán a szent nevek vagy a szent dolgokra való utalások óvatlan, túl gyakori vagy nem oda illő használata.” Kék Emerencia, *A Szentlélek elleni megbocsáthatatlan bűn értelmezése* (Budapest: Jel, 2011), 15.

¹⁶⁷ „[E]zzel a fogalommal jelöltek minden olyan célzatos, szándékosan kimondott vagy leírt szót, szövegszerűt, amely megvetően és gyalázkodóan sérti Istent, az Ő jóságát vagy a vallásos hitet.” Uo. 15.

¹⁶⁸ P. Müller, „A drámai cselekménymozgatás dilemmái”, 499.

¹⁶⁹ Flasch, *Miért nem vagyok keresztény?*, 186.

megírása előtt foglalkoztatta a probléma. „Klimov ezúttal azt a történelmi helyzetet ábrázolja, amikor a vallás már végképp megszűnt létezni, és helyébe erőtlen pótlék gyanánt vallástöredékek, valláscsírák léptek; az emberi kapcsolatokat és az egész társadalmat szabályozó hitrendszer helyreállíthatatlanul megingott, tehát az emberek hit- és vallásigénye Raszputyinféle, szekularizálódott és szükségképpen hamis prófétákat növeszt fel magának. (...) Az agónia ebből a szempontból nem egyszerűen egyetlen államforma, a cári rendszer haldoklása, hanem bármely történelmi végpontra érvényes szociálpszichológiai állapot, a közmegegyezéssel hit pusztulása, akármely társadalom normális működésének vége. Klimovot maga az állapot, és nem az odáig vezető út érdekli; műve a szó legigazibb értelmében katasztrófafilm. A katasztrófának mind pszichológiai, mind társadalmi értelemben döntő pontja, egyszerre oka és okozata a hit hiánya.”¹⁷⁰ A hasonlóság tagadhatatlan.

Többi, releváns esszéjében ugyanúgy társadalmi-történelmi szemszögből tárgyalja a vallásos szemlélet visszaszorulását, annak következményeit. Borowski *Kővilág* című kötetének kérdésfeltevése szerinte: „miután minden, korábban hirdetett érték (ha úgy tetszik: isten) meghalt, mi maradt mégis, mitől van az, hogy egyáltalán emberek élnek?”¹⁷¹ Fejes Endre *Rozsdatemető* című regényének tárgya pedig „a transzcendencia nélkül maradt, kiszolgáltatott, vegetáló ember.”¹⁷² Végül, de nem utolsósorban újra előkerül Csehov „vallástalan drámáinak gyakorlati hittana.”¹⁷³

Úgy vélem, e kérdésektől nem független az a – Spiró esszéiben is rendre felbukkanó – gondolat, hogy a kommunizmus, marxizmus gondolatrendszere nagy hasonlóságot mutat a kereszténységgel. Spiró Miroslav Krleža drámái kapcsán proletár-Krisztusokat emleget az első világháború körüli alkotásokban, Borowski kapcsán szinte csak odaveti, hogy a kommunizmus és a kereszténység rivalizáló „ikervallások”, míg *Az identitás-tulajdonításban* abbéli álláspontját fejti ki, hogy „a XX. században a kommunizmus vallásába menekültek a több ezer éves hontalanságukból menekülő zsidók.”¹⁷⁴

¹⁷⁰ Spiró György, „Elem Klimov: Agónia”, in uő, *Válogatott esszék 1979-2016* (Budapest: Magvető, 2016), 73-88.

¹⁷¹ Spiró, „119 198”, Uo. 55. (A keltezés itt is fontos: 1983.)

¹⁷² Spiró, „Negyven év múltán I.”, Uo. 199.

¹⁷³ Spiró, „Tadeusz Borowski”, Uo. 7.

¹⁷⁴ Uo. 126, 12, 335. (A hivatkozott esszék: „Miroslav Krleža drámái”, „Tadeusz Borowski”, „Az identitás-tulajdonítás”)

Frye a két eszmerendszer rokonságában a *Biblia* fontosságára hívja fel a figyelmet.¹⁷⁵ Slavoj Žižek *A törékeny abszolútum* című kötetének elején provokatívan kijelenti, hogy „igen, a kereszténységből közvetlenül levezethető a marxizmus.”¹⁷⁶ Egy példán be is mutatja e gondolat egyik felhasználhatóságát: „*Szent Pál nélkül nincs Krisztus*, éppúgy, ahogyan az »autentikus Marxhoz« sem juthatunk el úgy, hogy megkerüljük Lenin személyét.”¹⁷⁷ Kiss Lajos András idézi a szlovén filozófus hasonló témájú, fontos megnyilatkozását. „A forradalmi marxizmus és a keresztény messianizmus közötti párhuzam közös terepe volt az olyan liberális kritikusoknak, mint amilyenek Bertrand Russel is tekinthető. Russel azt vetette a marxizmus szemére, hogy az nem egyéb, mint egy sajátos változata a szekularizált vallási ideológiának. Ezzel ellentétben Badiou (a kései Engelstől Fredric Jamesonig terjedő vonalat követve) vállalhatónak tekinti ezt a homológiát.”¹⁷⁸ E megjegyzés átvezeti a gondolatmenetet a francia filozófushoz, aki szerint a XX. századra jellemző erőszakot a benne élő emberek számára „az új ember megteremtése legitimálja. Ennek a motívumnak természetesen csak Isten halálának perspektívájából van értelme. Az Isten nélküli embert újra kell teremteni, hogy az új ember felválthassa az isteneknek alávetett embert.”¹⁷⁹ Vajon nem szemlélhető-e úgy a *Csirkefej*, mint ennek a programnak a csúfos elbukása? És egyben e két eszmerendszer (lineáris) történeteszemléletének felszámolása.

Sokkal szövegközelibb példa Spiró *Menyegző* című novellája. A dolgozat szempontjából kevésbé érdekes Wyspiański-szál – az elbeszélő az azonos című(vé fordított) Wyspiański-drámát fordítja – mellett észre kell venni, hogy az elbeszélő élete kerül játékba Vénasszonyával.

Aztán otthon vártak az elintézendő ügyek, elsőként a macskám, de szerencsém volt és a Nagycsarnokban éppen lehetett csirkenyakat kapni, úgyhogy megtömtem vele a mélyhűtőt, aztán körülnéztem, kire is vonatkozhat a jóslat. A feladat

¹⁷⁵ „Az utóbbi két évtizedben számos olyan könyv látott napvilágot, amely azt taglalja, hogy a keleti vallások milyen jelentős mértékben hatottak a nyugati gondolkodásmódra, lélektanra, filozófiára, sőt még fizikára is. A Kelet tekintélyes része azonban a marxizmust fogadta el: közvetlen örökösét a vallás ama forradalmi és társadalmilag szervezett formáinak, amelyeket a Bibliára szoktak visszavezetni.” Frye, *Kettős tükör*, 22.

¹⁷⁶ Slavoj Žižek, *A törékeny abszolútum. Avagy: miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?*, ford. Hogyinszki Éva–Molnár D. Tamás (Budapest: Typotex, 2011), 2.

¹⁷⁷ Žižek, *A törékeny abszolútum*, 3.

¹⁷⁸ Slavoj Žižek, *Le Sujet qui fâche* (Párizs: Flammarion, 2007), 189. Idézi: Kiss Lajos András: *Slavoj Žižek – egy filozófus a perverzió és a szubverzió között*, in Žižek, *A törékeny abszolútum*, 282–283.

¹⁷⁹ Alain Badiou, *A század*, ford. Mihancsik Zsófia (Budapest: Typotex, 2010), 62.

nem volt könnyű, mert a jóslat úgy szólt, hogy az igazít már ismerem korábbról, de kapcsolatom sose volt vele. Valaki olyannak kellett lennie, aki a mélyben, észrevétlenül, a tudatom alatt kísértette az életemet, s nekem csak az lett volna a dolgom, hogy meglássam. Idegesen, kapkodva figyeltem munkahelyen és utcán, tömegközlekedési eszközön és Trabantomból bámészkodva, mert az évi tapasztalataim szerint időnk szűkre volt szabva; és így voltak ezzel ők is, a jelöltek, akiket megnyomorítottak a korábbi szerelmek; mindenki rémülten figyelt, méltatlan kapcsolatokba bonyolódott kapkodva, hogy a gyerekeinek új apát szerezzen, hogy valakitől gyereke legyen, hogy valakihez bizalommal fordulhasson mégis; hitetlenül és bizalmatlanul reménykedtek a csodában, akiknek nem sikerült, és vak gyűlölettel marták egymást, akiknek sikerülhetett volna.¹⁸⁰

Itt talán ismét igazat kell adnunk Badiou-nak, aki *Ember és Isten közös eltűnéséről* beszél.¹⁸¹ Spiró a *Csirkefejben* feloldotta Istent az emberben, a *Menyegzővel* a szerző és a szereplő kategóriáját egymásba játszva oldja fel.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Abody Rita. „Disznósörtekötelek.” In Pócsi István és Szegő János, szerk. *Spirományok. (Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről)*. Budapest: L'Harmattan, 2010.
- Badiou, Alain. *A század*. Fordította Mihancsik Zsófia. Budapest: Typotex, 2010.
- Beilner, Wolfgang. „Jézus példabeszédei: interpretációs megközelítések Lk 15,11-32 tükrében.” Fordította Kudron Csaba. In Benyik György, szerk., *Példabeszédek. Szegedi biblikus konferencia*. Szeged: JATEPress, 1998.
- Benjamin, Walter. „A német szomorújáték eredete.” In uő, *Angelus Novus (Értekezések, kísérletek, bírálatok)*, válogatta és szerkesztette Radnóti Sándor, fordította Bence György et al. Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- Benyik György. „A tékozló fiú parabolája.” *Vigilia* 68.3 (2003): 172-181.
- Bereményi Géza. *Trilógia*. Budapest: Magvető, 1982.
- Berkes Erzsébet. „Spiró György.” In Vinkó József, szerk. *Hiánydramaturgia: fiatal magyar drámaírók*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982.

¹⁸⁰ Spiró György, „Menyegző”, in uő, *Álmodtam neked* (Budapest: Szépirodalmi, 1987), 248-249. (Fontos, hogy a kötet vállaltan önéletrajzi ihletésű.)

¹⁸¹ Badiou, *A század*, 288.

- Culler, Jonathan. „De Man’s Rhetoric.” In uő, *Framing the Sign*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Cs. Jónás Erzsébet. „Szövegszerkezeti sajátosságok Spiró György drámaszövegeinek és Csehov-fordításának tükrében.” In Szikszainé Nagy Irma, szerk. *A stíluskohézió eszközei a modern és posztmodern szövegekben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.
- de Man, Paul. „A temporalitás retorikája.” Fordította Beck András. In Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei I.* Pécs: JPTE–Jelenkor, 1996.
- de Man, Paul. *Az olvasás allegóriái*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2006.
- Descombes, Vincent. *Az ugyanaz és a más. Negyvenöt év francia filozófiája (1933–1978)*. Fordította Dékány András. Budapest–Szeged: TIT–L’Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, 2017.
- Đurišin, Dionýz. *Összehasonlító irodalomkutatás*. Fordította Tálasi István. Budapest: Gondolat, 1977.
- Fabiny Tibor. „Előkép és beteljesülés. A tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében.” In uő, szerk., *A tipológiai szimbolizmus*. Szeged: JATEPress, 1998.
- Flasch, Kurt. *Miért nem vagyok keresztény?* Fordította Simon József. Budapest: Typotex, 2016.
- Fónagy Iván. „Allegória.” In Király István, szerk. *Világirodalmi lexikon. Első kötet (A–C)*. Budapest: Akadémiai, 1970.
- Foucault, Michel. „Eltérő terek.” Fordította Sutyák Tibor. In uő, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- Frenyó Zoltán. „»A bűnbánat tehát élet« A tékozló fiú parabolája az egyházatyák tanításában.” *Vigília* 68.3 (2003): 181–187.
- Fried István. „Jegyzetek a kapcsolatformákról.” In uő, szerk. *A komparatistika kézikönyve*, Szeged: JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1987.
- Fried István. *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*, Budapest: Lucidus, 2012.
- Frye, Northrop. *Kettős tükör*. Fordította Pásztor Péter. Budapest: Európa, 1996.
- Fülöp Márta. „Versengés és együttműködés. Beszélgetés Spiró Györggyel.” *Kritika* 46. 3–4 (2016): 6–13.

- György Andrea. *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében. A színházi nyelv változása kortárs magyar drámákból készült előadásokban*. [Disszertáció] Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2007.
- Hárs Endre. „Allegória és narráció. Botho Strauss Genet-olvasata, avagy *A fiatalember* és *A cselédek*.” In Hárs Endre és Szilasi László, *Lassú olvasás*. Szeged: Ictus– JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.
- Jámbor Judit. *Amíg játszol. Beszélgetés Spiró Györggyel*. Budapest: Scolar, 2010.
- Jeremias, Joachim. *Jézus példázatai*. Fordító nélkül. Budapest: Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1990.
- Kahl, Michael. „Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans.” In Wilhelm van Reijen, szerk., *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Kék Emerencia, *A Szentlélek elleni megbocsáthatatlan bűn értelmezése*, Budapest: Jel, 2011.
- Király István. *Intés az őrzőkhöz. Ady Endre költészete a világháború éveiben, II. kötet*. Budapest: Szépirodalmi, 1982.
- Király István. *Napló 1956–1989*. Budapest: Magvető, 2017.
- Kiss Lajos és Papp László, szerk. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. 2. kötet (H–Ó)*. Budapest: Akadémiai, 1970.
- Klauck, Hans-Josef. *Allegorie und Allegorese in synoptischen Gleichnistexten*, Münster: Aschendorff, 1978.
- Kocsis Imre. *Lukács evangéliuma*. Budapest: Szent István Társulat, 2007.
- Koltai Tamás. „A mélyben. Spiró György: *Csirkefej*.” In uő, *Színházváltás 1986–1991*. Budapest: Mészprint, 1991.
- Konstantinović, Zoran. „A rendszerek összefüggését keresve.” In Fried István, szerk. *Utak a komparatistikában*. Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1997.
- Kornis Mihály. „Halleluja.” In uő, *Ki vagy te*. Budapest: Magvető, 1986.
- Kozma Zsolt. „A megértés szintjei a tékozló fiú példázatában.” In Benyik György, szerk., *Példabeszédek. Szegedi biblikus konferencia*. Szeged: JATEPress, 1998.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. „Kiüresítés és (negatív) dialektika. A khiazmus példája.” In uő, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*. Budapest: Ráció, 2007.

- Kürtösi Katalin. „»Napló, gitárkísérettel.« Leonard Cohen, a (poszt)modernista szerző.” *Tiszatáj* 69.8 (2015): 92-108.
- Kürtösi Katalin. „Istenkeresés a Csirkefejben.” *Napút* 2.5 (2000): 90-93.
- Lévi-Strauss, Claude. *Strukturális antropológia I.* Fordította Saly Noémi. Budapest: Osiris, 2001.
- Mártonffy Marcell. „Megértésküszöb. A párbeszéd aszimmetriája: Lk 15,21-22,” In Bednancs Gábor et al., szerk. *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai.* Budapest: Osiris, 2000.
- Miller, J. Hillis. „»Reading« Part of a Paragraph in *Allegories of Reading.*” In Lindsay Waters és Wlad Godzich, szerk., *Reading de Man Reading.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Molnár Mariann. „Az olvashatatlan allegória.” In Bókay Antal és M. Sándorfi Edina, szerk., *Kereszt(é)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben.* Budapest: Janus–Gondolat, 2003.
- Nádas Péter. *Drámák.* Budapest: Magvető, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *A vidám tudomány.* Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap, 1997.
- P. Müller Péter. „A drámai cselekménymozgatás dilemmái. Egy formaprobléma és megoldása Bereményi, Nádas, Spiró és Kornis drámáiban.” *Jelenkor* 32.5 (1989): 484-494.
- P. Müller Péter. *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig.* Budapest: Argumentum, 1997.
- Pavis, Patrice. *Színházi szótár.* Fordította Gulyás Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan, 2005.
- Radnóti Sándor. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények.* Budapest: Atlantisz, 2010.
- Radnóti Zsuzsa. „Cselekvés-nosztalgia. Bereményi, Kornis, Nádas, Spiró drámáiról.” In uő, *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül.* Budapest: Magvető, 1985.
- Radnóti Zsuzsa. „Korszakok krónikása.” In Pócsi István és Szegő János, szerk. *Spirományok. (Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről).* Budapest: L'Harmattan, 2010.
- Radnóti Zsuzsa. „Mellékszereplők kora.” In uő, *Mellékszereplők kora. A magyar drámák a nyolcvanas években.* Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1991.

- Ricoeur, Paul. *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bibliai hermeneutika*, válogatta és szerkesztette Fabiny Tibor. Fordította Bogárdi-Szabó István és Mártonffy Marcell. Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995.
- Schreiber György. „Fel a Csirkefejjel?!” *Mozgó Világ* 13.1 (1987): 122-124.
- Spiró György. „A békecsászár.” In uő, *A békecsászár*. Budapest: Magvető, 1982.
- Spiró György. „Menyegző.” In uő, *Álmodtam neked*. Budapest: Szépirodalmi, 1987.
- Spiró György. *Álmodtam neked*. Budapest: Szépirodalmi, 1987.
- Spiró György. *Csirkefej. Darabok*. Budapest: Magvető, 1987.
- Spiró György. *Három dráma*. Budapest: Scolar, 2006.
- Spiró György. *Koccanás*. Budapest: Scolar, 2004.
- Spiró György. *Shakespeare szerepösszevonásai*. Budapest: Európa, 1997.
- Spiró György. *Válogatott esszék 1979-2016*. Budapest: Magvető, 2016.
- Szegedy-Maszák Mihály et al., szerk., *Irodalom a gimnázium III. osztálya számára*. Budapest: Krónika Nova, 2004.
- Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*. Fordította Károli Gáspár. Budapest: Magyar Biblia-Tanács, 1991.
- Tarján Tamás. „Magyarország nincs: Spiró György drámái - a Csirkefej után”, *Bárka* 5.3 (1997): 59-66.
- Tarján Tamás. „Tanár, diák, alma mater. Egy motívum Spiró György műveiben.” *Iskola-kultúra* 11.4 (2001): 35-40.
- Tótfalusi István. *Magyar etimológiai szótár*. <http://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/>.
- Zima, Peter V. *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen–Basel: Francke, 2011.
- Žižek, Slavoj. *Le Sujet qui fâche*. Párizs: Flammarion, 2007.
- Žižek, Slavoj. *A törékeny abszolútum. Avagy: miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?* Fordította Hogyinszki Éva–Molnár D. Tamás. Budapest: Typotex, 2011.

ÁTVÁLTOZÁS ÉS „ELLENŐRIZHETŐ VALÓSÁG” CHRISTOPH RANSMAYR AZ *UTOLSÓ VILÁG* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

KOROMPAY ESZTER

„...mintha semmi sem volna, minden csak emlékeztet valamire.”

Esterházy Péter: *Az utolsó világ*

BEVEZETÉS

Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye a posztmodern irodalom minden bizonnyal egyik legkülönösebb műve. Nemcsak önmagában, önálló regényként olvasva, hanem a nyilvánvaló, látványos és valóságos párhuzammal, az alapszöveggel együtt; Ransmayr ugyanis Ovidius *Metamorphoses* című művét, annak mitologikus szereplőit, helyszíneit és történeteit helyezte egy modern, technicizált világba, melyben számos ovidiusi szereplő és esemény elevenedik meg. A történet szerint Publius Ovidius Naso költőt több éve száműzték már Tomiba, s régen halottnak hiszi őt a római nép. Egy kósza pletyka azonban azt híreszteli, hogy Naso talán mégsem halt meg, továbbra is

Tomiban tartózkodik. A hír hallatán egykori szolgálja és barátja, Cotta hajóra száll, és a költő keresésére indul. Tomiban azonban egyre csak keresi gazdáját, s személye helyett művének szereplőivel találkozik egy különös világban, amely valóság és fikció határán mozog. Az *Átváltozások* egyik kulcsmozzanata nagyon érdekesen alakul a Tomi-beliek között, illetve a szövegben, ez pedig nem más, mint maga az átváltozás, amely a Ransmayr-regények strukturáló alapelve,¹ s amely Tomi világának létformájaként is meghatározható.²

A címben megjelölt motívumok alkotják dolgozatom főbb szempontjait: az eredeti német szöveg szerinti „nachprüfbares Leben”, azaz az igazolható élet, „ellenőrizhető valóság” jelzős szerkezete föltételezi, hogy létezhet egy – a valóságot nem abszolút fogalomként kezelve – ellenőrizhetetlen valóság is, amely teret adhat a valóság és fikció közötti összefüggések vizsgálatának. Mindezek mellett az átváltozással mint motívummal foglalkozom: mi nevezhető egyáltalán átváltozásnak, mivé alakulnak át a vizsgált szereplők vagy jelenségek, s ez hogyan történik a regényben. Ezenkívül igyekszem arra is kitérni, hogyan olvasható össze az ovidiusi átváltozás Ransmayr átváltozásaival, átváltoztatásaival. Az „ellenőrizhető valóság” és az átváltozások feltárásához pedig két fogalmat hívok segítségül, a medialitást és a narratológiában sokat vizsgált metalepszist, melyeket a regényből kiválasztott jelenetek elemzésén keresztül mutatok be. A dolgozat tagolása tehát a következőkön alapszik: valóság és fikció a regényben; a medialitás és a mediális viszonyok metaleptikus megzavarásai a regényrészletekben; a szereplők antropológiai vizsgálata, s mindezek alapján az átváltozás motívuma: mi változik, mivé és hogyan, természetesen minden lehetséges latin szövegbeli vizsgálattal párhuzamba állítva. Bombitz Attila igen pontos leírást ad a posztmodern osztrák regény jellemzőiről, amelyek Ransmayr világalakítására is igazak: Róma és Tomi között az 1945 utáni irodalomban fontos szerepet játszó centrum és periféria viszonya látszik, amely Cotta utazásával a két világ közötti határt állítja középpontba.³ E regény a határokról és azok átlépéséről szól: a továbbiakban azt igyekszem bemutatni, milyen szinteken valósul ez meg.

¹ A metamorfizációról mint poétikai modellről lásd: Bombitz Attila, „A világ metamorfózisa. Christoph Ransmayr: *Morbus Kitahara*”, *Jelenkor* (1999/6): 572.

² Dánél Mónika, „Intertextualitás mint átváltoztatva megőrző létmód. A *Metamorphoses* és Az utolsó világ szövegközöttsége”, in uő, *Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása* (Kolozsvár: Komp-Press, 2013), 318.

³ Bombitz Attila, *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* (Pozsony: Kalligram, 2001), 51.

EGYBEFÜZÖTT ÉLETTÖRTÉNETEK: A FILM ÉS VILÁGAI

A főntebb említett szempontokat a regény második fejezetében különösen sűrű szövegben figyelhetjük meg. Konstanze Fliedl a fejezetet egyenesen a „küszöbön álló átváltozások eszményképének” nevezi⁴, megfogalmazása annál is inkább pontos, mivel az átváltozásnak egyik kulcsszimbóluma a küszöb, vagyis két világot összekötő vékony sáv, mely egyik világ nélkül sem értelmezhető. Cyparis, a törpe Tomiba érkezik, s a már szokott módon különböző filmeket játszik le vetítógépén a város lakóinak, akik minden filmre másképpen reagálnak. A vetítő mint eszköz, mint a modern világ egyik gépesített tárgya hangsúlyosan eltávolítja magától az ókori, ovidiusi világot, ugyanakkor a gép kezelője, a filmek tartalma, s a hallgatóság is a *Metamorphoses* alakjai és történetei. Már maga a vetítógép lehetőséget ad metapoétikus olvasatokra is: „[Cyparis] állandóan történetekben nyilvánult meg, akár a saját honnan-hováját kérdezték, akár a tüllel bélelt ládában rejtőző, tompán csillogó vetítő mechanikájáról érdeklődtek, melybe Cyparis egész élettörténeteket fűzött be, és surrogva életre mozdította ezeket a sorokat.”⁵ Cyparis mint a történetek tulajdonosa, azok által megismerhető személy különös párhuzamba hozható a költő Ovidiusszal és akár Ransmayrral is: noha Cyparis Ovidius művének szereplője, s később Ransmayr alakja, *Az utolsó világ* főntebb olvasható részlete egy auctorról szól, akinek hatalmában áll élettörténetek fölött rendelkezni, sőt, ő teheti élővé azokat. Arany Mihály Volker Hage alapján lehetségesnek tartja⁶ a Cotta és Naso közötti párhuzamot, mint a szöveget alakító és azt változtatni tudó alakot, egyszerre olvasót és szerzőt.⁷ Ezen párhuzam részese lehet továbbá Cyparis is, aki vetítőjével képes minderre, ezáltal pedig a regénybeli Naso, Cotta, valamint az irodalmi szerzők: Ovidius és Ransmayr sorába is tartozhat. A részlet nemcsak metapoétikus szempontból érdekes, de Ransmayr átváltozásai, átváltoztatásai közé is sorolható; erről azonban később lesz szó. Mindemellett a film mint komponált alkotás, amelyben főképp a szem és a fül érzékeli az ingereket, olvasva még érdekesebb elemzési lehetőségekre világít rá; ez pedig a medialitás kérdésköréhez tartozik. Az ovidiusi, metapoétikus

⁴ Konstanze Fliedl, „Látnoki utazás. Christoph Ransmayr »Az utolsó világ« című regénye nyomán», fordította Kerekes Gábor–Szalai Lajos, *Filológiai Közöny* (1993/2): 160.

⁵ A regény magyar nyelvű idézetei a következő kiadásból származnak: Christoph Ransmayr, *Az utolsó világ*, ford. Farkas Tünde (Budapest: Magyar Könyvklub, 1995), 23.

⁶ Arany Mihály, „A valóság osztható. Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben”, *Forrás* (2008/3): 102.

⁷ Bombitz Attila, „Az el/ő/tűnés művészete. Poétikus és teorétikus bekezdések Christoph Ransmayr könyveihez”, *Tiszatáj* (1999/6): 49.

párhuzam minden apró részletben megmutatkozhat, mint például az „élettörténeteket fűzött be” szerkezet esetében is: a *Metamorphoses* több mint kétszázötven, lazán egymásba fűzött történetének sorozata is rejtőzik e sorokban. A német eredeti szövegben a „ganze Schicksale einspannen konnte” szerepel (Ransmayr, 24), vagyis szó szerinti fordítása „egész sorsokat fogott be” lehetne. A vetítógépnek nemcsak működtetője, de működése is különleges, ugyanis segítségével nagyítani, kicsinyíteni, élesíteni lehet a képet, a filmbéli kamera pedig képes a részletezésre, a válogatásra és a megrendezett filmben egyes szereplőket, jeleneteket ki tud emelni, el tud homályosítani. Ez a funkciója is lényeges az átváltozás szempontjából, ahogyan azt a következő részlet is bizonyítja:

Lassú, pásztázó pillantás siklott mélyen a vidék belsejébe, átsuhant a mandulafenyőerdők fölött, felhullámszó, fekete dombok, tanyák tetői fölött, majd hosszasan a hullámtarajok fölött, végigsarlózott a parton, és egy fasor mély árnyékában közeledett, ismét simán, egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó: kupolákkal, árkádokkal, lépcsőfeljárókkal és függő kertekkel. [...] röppent a pillantás erre az ablakra, gyengén megvilágított kamrába érkezett, röviden megpihent egy férfi arcán, egy szájon, és a száj azt mondta: Elmegyek. [...] Fama kétszer is megkérdezte a nevüket, bár a hangszóró recsegésében és zizegésében már elhangzottak: a nőt Alcyonénak, a férfit Ceyxnek hívták. [Ransmayr, 26]

Míg a Tomi-beli közönség nézi a filmet, az olvasó olvassa azt; ez a mediális különbség egyrészt a fikciós szinteket teszi összetettebbé, másrészt határátlépésen, metalepszisen alapszik, amennyiben összemossa a kamera által bemutatott képi világot a strukturált narratív szöveggel. Határátlépés abból a szempontból is, hogy a „lassú, pásztázó pillantás” egyszerre utalhat a filmbeli kameramozgásra, de a nézők pillantására is, emellett pedig a képen kifejezhetetlen, ám szövegben megmutatható hasonlatokkal is tarkítja a jelenetet: „egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó” (Ransmayr, 26). Egy másik példa erre Fama említése a jelenetben: ő ugyanis Ransmayr regényében Tomi lakója, a szatócsné, aki minden pletykát ismer a városban, sőt, nem egyet ő maga terjeszt. Fama alakja kiemelten fontos a szöveg egészét tekintve. Jelenléte a film kezdetekor azért is érdekes, mert Alcyone és Ceyx mellett ő is fontos szereplője a *Metamorphoses*-nek, azonban *Az utolsó világban* e három alak

nem egy szintéren szerepel: a filmszínészeket csak nézi Fama; neveik ovidiusi ismerősége miatt azonban a narratív játék itt is tetten érhető: mintha Fama is szereplője lenne a filmnek.⁸ Alcyone és Ceyx története tehát az első, melyet Cyparis vetítógépébe fűz, kettejük alakja a latin eredeti szöveggel olvasva is gondolatébresztő.

Továbbra is ennél a fejezetnél maradva kerülhet elő az álom és a valóság, az álom és az ébrenlét, valamint az álom és az emlékezés kérdése is. Ahogy az egész regényben, ebben a kiemelt fejezetben is igen fontos szerep jut az alvásnak, és az azt megszakító pillanatnak, az ébredésnek. A fejezet két álomjelenetet mutat be, az egyik Cyparisé, a vetítőse, aki a film elindulása után gyakran álomba szenderül, s azt álmodja, törpe alkatta megnő, magas fává változik. Az álom és ébrenlét váltakozása egyrészt köthető a metalepszis fogalmához is, mint a fikciós és a valós világ közötti határátlépés, kérdés azonban, miféle valóságról beszélhetünk egy alapvetően fikciós szöveg olvasása során. A másik álomjelenet a filmben játszódik, elevenedik meg: egy vihart láthat az olvasó is, a kamera igen részletesen mutatja meg a megtépázott vitorlákat, eltört árbocokat és pusztító hullámokat, ám talán ugyanolyan fontos a közönség, a befogadók reakciója is. Tomi lakói ugyanis végig érdekesnek és izgalmasnak találják Alcyone és Ceyx történetét, a viharjelenet azonban nem nyeri el a tetszésüket:

Grandiózus tréfa volt: A fapados nézősereg ismerte a Fekete-tenger viharait, és már a katasztrófa kibontakozása idején megegyezett abban, hogy Tereus falán csak egy rossz csalás képei viharzanak, hogy ez az óceán a valóságban csak egy lavór langyos víz, a felkorbácsolt hullámokban elmerülő hajó pedig amolyan játékszer lehetett. A Tomi-beliak ismerték és szerették ugyan az effajta csalásokat, és évente egyszer szívesen megcsalatták magukat a nagy egyhangúság közepette, de amit Cyparis itt elővezetett, az az ellenőrizhető valóság volt, a saját életük, a parti nyomorúság és a tengeri... még a hülye Battus is látta, hogy ezekben a képekben semmi hihető nincs. [Ransmayr, 31]

Tréfa, rossz csalás, a valóságban csak egy lavór víz, játékszer, megcsalás, ellenőrizhető valóság, hihetőség. A fent idézett részlet minden mondata a valós és a fiktív rétegek megkülönböztetésére tett próbálkozásnak tekinthető – mindezek alapján a cél annak bemutatása, hogy a Tomi-beli világ a valóságos, a film pedig csupán a képzelet szüleménye, megrendezett, mesés, csupa megtévesztő trükkel és minden érzékünket be-

⁸ A két világ nevekké való összemosásáról részletesebben lásd: Barbara Vollstedt, „Ovids Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in „Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”, (Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1998), 46.

csapó megoldással. Ha azonban a befogadók ezt tudatosítják, a tréfa megszűnik, a trükkök lelepleződnek, az „ellenőrizhető valóság” válik hangsúlyosabbá. Kérdés, hogy a filmbeli világból kivezető valóság miféle közegbe vezet. A német szöveg a *nachprüfbar*, azaz az ’igazolható’ jelzőt használja, amely a szöveg alapvető fiktivitása miatt soha nem lehet igazolható, a film tehát nem kevésbé valótlanság, mint bármelyik városlakó élete, s ezt erősíti a már említett névazonosság is, vagyis a filmjelenetek közben föl-fölbukkanó reakciók is, melyek a városlakók szájából hangzanak el. Úgy tűnik, valóság és fikció e regényben nem egymás ellentéteinek tekinthető, sokkal inkább a kettő határán mozgó, egyikből a másikba változó jelenségről van szó. Annál is inkább, mert a filmbeli álomjelenet tovább folytatódik, Alcyone álma a filmben valóság lesz, s Ceyx hajóstársaival együtt valóban viharba kerül. A valóság–fikció szintjei tehát e mitológiai alapú szövegeknél igen érdekesen, rétegzetten olvashatók: Ovidius *Metamorphoses*ének, egy fiktív, és annak is szánt világnak továbbdolgozott fiktív szövege *Az utolsó világ* vasvárosa, amelyben időről időre filmeket láthatnak a városlakók, s ezzel még eggyel mélyebb fikciós réteggel szembesül az olvasó is. A filmbeli álomjelenet továbbviszi ezt a szinteződést, egyfajta beágyazott fikció-sorozatnak, elbeszéléssorozatnak lehetünk tanúi. Nem véletlenül vonhatunk párhuzamot ismét Ovidius alapszövegével, amely *carmen perpetuum*ként⁹ egymásba szőtt történetek sorozata, s e megjelölésen belül is mélyebb fikciós szintek bújnak meg a szövegben, például Orpheus énekeinek esetében. További szoros kapcsolat pedig szintén az álomjelenethez köthető: noha Morpheus neve nem szerepel Ransmayr regényében, a filmhez kapcsolódó (azon kívüli, Cyparis álma és azon belüli, Alcyone álomképei) álomjelenetek őt idézik; kimondatlanul ugyanazon helyen szerepel *Az utolsó világ*ban is, ahová Ovidius is szerkesztette a tizenegyedik könyvben: Alcyone és Ceyx történetébe ágyazva.

ALCYONE, CEYX ÉS AZ „ELLENŐRIZHETŐ VALÓSÁG” A *METAMORPHOSES*BEN

A Cyparis vetítette film első jelenete két ember között játszódik, a férfi azt mondja: „Elmegyek.” A *Metamorphoses* szövegében ez a részlet a „certam / te facit, Alcyone” sorral indul; a *certus*-szónak pedig az egész történet során igen fontos szerepe lesz. A

⁹ A latin idézetek R. J. Tarrant szövegkiadásából származnak: Tarrant, R. J., szerk., *Publius Ovidius Nasonis Metamorphoses* (Oxford: Oxford University Press, 2004) 1, 4. A továbbiakban szövegekőzi jegyzetként az auctor nevére, a *Metamorphoses* vonatkozó könyvének számára, illetve a sorszáma hivatkozom.

biztos és a bizonytalan határán mozog Alcyone és Ceyx, ami sokszor a képmás valóságosságában vagy annak látszatában mutatkozik meg. Az *utolsó világban* lejátszott film hasonlóképpen tekinthető *imagónak*, mint Ovidiusnál az Alcyone által említett tenger szörnyű képmása („ponti tristis imago”, Ovidius, 11, 427), s a későbbi Morpheus-jelenetben többször is előforduló képmások, utánzatok, alakváltások. A *Metamorphoses*-ben Alcyonének bizonyítékul mindig a látása vagy hallása szolgál, Ransmayr filmjelenetével összevetve azonban megállapítható, hogy Tomi közönségének éppen e két érzékszerv teszi lehetővé a valóságtól való elrugaszkodást, hiszen az ő érzékelésüket más mediális feltételrendszer határozza meg. Alcyone figyelmezteti Ceyxet, hogy tengerre szállni veszélyes, mivel „quo magis hos novi (nam novi et saepe paterna / parva domo vidi), magis hoc reor esse timendos.” (Ovidius, 11, 437–38.)¹⁰ A látás és annak hiánya tehát a biztos tudás és a bizonytalanság kifejezője, amely Ransmayr regényének filmjelenetében különösen alakul már csak a kameramozgás miatt is: a látás ugyanis elsődlegesen a fikció egy másik szintjére emeli a vasváros lakóinak közönségét. A latin szövegben ugyanakkor a látás az emlékezéssel és az álommal is összefügg, akárcsak a posztmodern szövegben; Alcyone álmát Morpheus hozza el, aki Ceyx arcát és alakját fölvéve mutatja meg magát a nőnek. Az álombeli látás azonban már nem bizonyítja a képek valóságosságát, éppen ellenkezőleg: „...agnoscis Ceyca, miserrima coniunx, / an mea mutata est facies nece? respice: nosces / inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram!” (Ovidius, 11, 658–60.)¹¹ E jelenet megfilmesített változatában Morpheus személyesen nincs jelen, azonban az álom jellege miatt alakja mégis átszövi a részletet. Ransmayr Alcyone álmában már előre megjelenítette¹² a vihart, amely valósággá vált, Ovidiusnál azonban Alcyone a vihar után álmodik, előtte azt hiszi, férje életben van, s készülődik Ceyx visszatérésére. Morpheus Iris közvetítésével mondja el, mi történt valójában: „...Ceycis imagine mittat / somnia ad Alcyonen veros narrantia casus.” (Ovidius, 11, 587–88.)¹³ A valóság válik tehát álommá, Morpheus tulajdonképpen újrátjátssza a valóságot, míg Ransmayrnél az álom lesz valósággá; újrátjátsszódik az álom – az „ellenőrizhetőség” azonban egyik esetben sem lehetséges, a látás mint a bizonyíték lehetősége az álom megjelenésével megszűnik.

¹⁰ „Ismerem őket jól (láttam kicsi korban, apámnak / házában) s annál iszonyúbbnak tartom a mérgük.”, Met. XI. 437–438., ford. Devecseri Gábor.

¹¹ „Ismered-e Ceyx uradat, te szegény feleségem, / vagy pedig arcom a vég elváltottatta? Tekints rám: / hitvesed arca helyett itt látod a hitvesed árnyát!”, Met. XI. 658–660., ford. Devecseri Gábor.

¹² Vollstedt, *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto”*, 42.

¹³ „...a holt Ceyx képében küldjön el éji / álmokat Alcyone elibé...”, Met. XI. 587–588., ford. Devecseri Gábor.

A film a kameramozgás és a képi megjelenítés miatt lehetőséget ad a sűrítésre is; s az Ovidiusnál igen hosszúra nyúlt dialógust a kamera képes két szóval megjeleníteni a nő és férfi búcsúzásakor. Emellett az Ovidiusnál csaknem száz soros viharleírást is tömöríti, a törött árbocok és szakadt vitorlák közeli felvételeinek segítségével. A film irodalmisága mellett (amelyről már esett szó) érdekes csavar, hogy a latin szöveg viszont olykor szinte kameraként távolít és közelít a búcsúzás és az érkezés jelenetei során:

...sustulit illa
 umentes oculos stantemque in puppe recurva
 concussaue manu dantem sibi signa maritum
 prona videt redditque notas; ubi terra recessit
 longius, atque oculi nequeunt cognoscere vultus,
 dum licet, insequitur fugientem lumine pinum;
 haec quoque ut haut poterat spatio submota videri,
 vela tamen spectat summo fluitantia malo;
 ut nec vela videt, vacuum petit anxia lectum
 seque toro ponit... (Ovidius, 11, 463-73)¹⁴

Szinte látszik, hogyan tűnik el szem elől Ceyx hajója, s „visszaérkezésekor” ehhez hasonlóan, részletekben, Alcyone csupán közelítő „kameramozgással” ismer rá férjére. A látás bizonytalansága és ezt követően az élesített kép tehát ismét a megismeréssel kapcsolódik össze, akárcsak Ransmayrnél, s az átváltozás a megismerés pillanatában indul el: „...Alcyone [...] felkapta a fejét, és most ő is meglátta a halottat. Milyen közeli-nek, milyen tisztának látta rögtön az arc emlékképét, minden vonását! Szinte magánkívül emelkedett fel, [...] valósággal repült a parti sziklák fölött.” (37.) Ovidiusnál tehát az álom, a képmás, a hamisság – amely a „fallax fiducia”, „fallaciter”, „frustra”, „modo visus erat” szavakban és szókapcsolatokban is látszik (Ovidius, 11,

¹⁴ „...Ő meg, az asszony,
 fölveti még nedves szemeit, s úgy nézi a görbe
 tat magasán álló férjét, ahogy int a kezével;
 látja a jelt, viszonozza; mikor meg a part tovahátrál,
 messzebb mint arcot láthatna a messze tekintet,
 ő a szökő gályát, valamíg szeme tudja követni,
 nézi; s a távolság nőttén hogy ez is tovatűnt már,
 hát, mi az árbocfán odafönt leng, nézi a vásznat;
 s hogy vásznat sem lát, üres ágyát gondteli szívvel
 felkeresi s rádől...” Met. XI. 463–472., ford. Devecseri Gábor.

430. 562. 665. 679) – szoros kapcsolatban áll a tekintettel mint bizonyítékkal, az „ellenőrizhetőség” azonban mindig a bizonytalanság terében marad, hol egy másik fikciós szintbe való átlépés miatt, hol pedig azért, mert ismét az időjárás (éjszaka, vihar, felhő, köd) homályosítja el a szereplők valóságérzetét.

Az *utolsó világban* Tomi közönsége tehát ugyanolyan hazugságnak részese, mint a filmszínészek, csupán egy fiktív réteggel „kijebb”: hazugságnak tartják a viharjelenetet, de tulajdonképpen annak mondható az egész film, a film elindításának körülményei is (például hangszóróból szól a tücsökzene), és mindaz a közeg, amelyben a közönség él. S noha a városban élők számára Tomi jelenti a valóságot, Cotta, Naso egykori szolgája számára a hátrahagyott Róma tűnik annak: „[M]egértette Cotta: azért beszél, hogy a sötétségből szivárgó üres fecsegéssel szembeszegezze meghitt világának ésszerűségét és rendjét: Rómát az ablak előtti hóban álló szederfa lehetetlenségével szemben, Rómát a pusztaságban kuporgó kő emlékművekkel szemben.” (Ransmayr, 17) Róma valóságossága vagy annak látszata a regény más fejezeteiben is megjelenik: „Bár ebben a lebegő állapotban Róma kétségbevonhatatlan birodalmi valósága és a vasváros rejtélyei között semmi sem tűnt félelmetesebbnek...” (Ransmayr, 220). Egy későbbi visszaemlékezésben azonban éppen az eddigiek ellenkezőjét olvashatjuk a Városról: „[A] két férfi látványa, a stadionbeli hanyag pózában álló, füstbe burkolt költő látványa kiragadta a vasváros szorításából, és Róma valósággá lett.” (Ransmayr, 228) Látható, hogy Róma valóságossága sem abszolút, a regény történetvezetése során ez is változáson megy keresztül. Az ésszerűség és a rend áll szemben a szürreálisnak tűnő világgal, de ahány nézőpont, annyi valóság, s mindeközben az olvasó számára Cotta Rómája nem kevésbé sorolható a kitalált világok közé, mint bármely másik világ bármely fikciós rétegen belül. A szembeállítás ebben az esetben értelmetlenné válik, hiszen egyik valós világ a másik fikciója, s fordítva. Ez a tény azonban minden valóságos és fikciós szintet, az „ellenőrizhető” és a nem ellenőrizhető valóságot is megkérdőjelezi, kezdve a szereplők történetmeséléseitől:

[Cotta] lefestette a szolgának utazása viharait és a búcsú napjainak szomorúságát, beszélt a szulmónai vadnarancsok keserű ízéről, és egyre mélyebbre merült az időbe, míg végre újra ott állt a tűz előtt, melyet kilenc éve Naso házában, a Piazza del Morón látott. Az egyik erkélyes szobából, ahová Naso bezárkózott, vékony füst tekergett elő. Korompelyhek dőltek a nyitott ablakokból, és a folyosón csomagok és a délutáni nap vetette fényminták között a márványpadlón egy aszszony ült és sírt. Naso utolsó napja volt Rómában. (Ransmayr, 18)

A valóságéffektusok ellenére, mint a helyszínek és részletek pontos bemutatására való törekvés, egy fiktív karakter elbeszélése is fiktív, így tehát annak valósága megkérdőjelezhető.

Álom és valóság egysége

A valóság és fikció határán jelenik meg a már fentebb említett álom motívuma is, amely a regény második fejezetében Cyparis és a filmszereplő Alcyone fejében játszódik. Ez a határátlépés, az ébrenlét és az álom állapota közötti vékony sáv az átváltozás szempontjából is lényeges, emellett pedig az ébrenlét mint a valóság, valamint az álom mint a képzelet világának kifejezése is számos alkalommal megjelenik a szövegben. Rögtön a regény indításában fölbukkan ez a kettősség: Cotta hajóúttjával indul az első fejezet, az átlépéssel a valóságosnak hitt Róma és a még ismeretlen Tomi között. A hajó nagy viharba kerül a tengeren, akárcsak a későbbi jelenetben Ceyx, s hatalmas hullámok közt, két világ közt imbolyog. A szöveg megformálása e jelenetben is játszik az álom és valóság kérdésével: „Amikor belsejében a tenger hullámról hullámra lecsillapodott, elaludt. Hát megérkezett.” (Ransmayr, 8) A részletből is látszik, Ransmayr Cotta megérkezésének pillanatát, a fizikai átlépést egy valóságosabbnak tűnő világból az alváshoz köti, az átlépéshez egy fikciók lehetőségével teli világba. A szöveg eközben, a folytatást még nem ismerve bizonytalanságban hagyja az olvasót Cotta megérkezését illetően: valóban megérkezett-e, vagy csupán képzeletében, elalvása következménye-e a megérkezés? Talán továbbra sem dönthető el, e részlet is a valóság és fikció közti határ elmosódását mutatja. E köztes állapot, álom és ébrenlét határán voltaképpen mindkettő egyszerre van jelen, vagy ha másfelől nézzük, egyik sem. Az ébredésben a két állapot eggyé válik, ahogyan az Cyparis álma után olvasható is: a liliputi vetítős álmában fává változik, de „az ébredésnek eme zűrzavaros pillanatában, amikor lábán még érezte a föld hűvös vigaszát, de kezével máris tekercsek, szárnyas csavarok és lámpák után nyúlt, Cyparis, a liliputi boldog volt.” (Ransmayr, 25) A még és a már állapota antropológiai szempontból értelmezve tehát van, akinek örömet hoz, van, aki viszont megrémül tőle. Cotta a regény egy másik jelenetében továbbra is kitartón keresi Nasót, amikor ráesteledik, s újra elalszik. A valóság tehát ismét elmosódik, a sötétség és az esti órák pedig csak erősítik ezt. Elérkezik azonban az ébredés pillanata, amely nem spontán módon történik: Cottát fölriasztja a hirtelen betörő hideg levegő, mely közvetlenül képes hatni fizikai valóságára: „a sötétség széteszlott, és Cotta egy torzszülöttet látott belépni az ezüstös fényben: esetlen, szőrmebundá-

ba burkolódzó pásztort, feje helyén csillogó, koponya nagyságú valamivel, ami leginkább a csigák ecetkínban kibocsátott habfürtjeihez volt hasonló.” (Ransmayr, 76)

Argos leírása tovább folytatódik, egészen úgy, mintha egy rémálom szereplője lenne – valóságos volt a fiktív világban, ám a történet ezen pontján még nem világos, melyik fiktív világban: Cotta álmában-e még, vagy már Tomiban jár-e egy újabb ovidiusi szereplő. Cotta reakciója különösnek tűnhet, a regény egésze és az átváltozások értelmezése szempontjából azonban nem az: „érezte, hogyan hatalmasodik el rajta az iszony, öblös, hosszúra nyújtott kiáltást érzett a legbelsejéből emelkedni, idegen, állati hangot, mely betöltötte torkát, orr- és szájüregét, megrezegtette fejét, és végül orrán-száján egyszerre tódult ki: tehénbögés volt”. (Ransmayr, 76) Tekintve, hogy Argos és Io alakja Ovidiusnál ugyanazon történetben szerepel, a tehénbögés nem véletlen, annak kiváltó oka pedig a „valósággal” való szembesülés pillanata volt, az ébredés és az azt követő ijedelem. A jelenet hasonló Alcyone álmához, amelynek filmbeli folytatása az álom valósággá válása volt: Cotta rémült, tehénbögésszerű üvöltése után ugyanis valóban megjelenik egy tehén is a házban, amelyet Argos őriz a tűz mellett. Ennek fényében föltehető az a kérdés is, a tehénbögés voltaképpen kinek a hangja is volt – Cotta ijedt válasza egy valótlanak tűnő lényre ébredése pillanatában, vagy a később fizikai valójában is jelen lévő tehéné, amelynek hangja valóságos. Az alvás és ébrenlét kérdése e jelenetben ismét párhuzamba állítható az ovidiusi történettel; Argos elalszik Ransmayr szövegében is, akárcsak a *Metamorphoses* első könyvében. A valóság és fikció végzetesen összekeveredik ebben a jelenetben: „már csak álmodta tehenét a pásztor, s a római álmodta a pásztort, a hold és hegy csak kísértet volt, [...] és Cotta másodszor sikoltott fel, visszajött a hangja, a római hangja, mégis tovább álmodott.” (78.) Argos alakjáról tehát továbbra sem derül ki, álombeli lény-e, vagy a vasváros lakója, egészen addig, míg a „római végre felébredt. Zavarodottan tápáskodott fel. Trachilában pitymallott: de nem is, csupán a hold világított.” (Ransmayr, 78) Az ébredés pillanata pedig olyan érzékszalódásokat hoz magával, amelyek Cotta álmában voltak láthatók, hallhatók és érezhetők. Ismét a még és a már állapotában fordulhat elő ilyen, mindezt pedig a napszak is jelzi, akárcsak a jelenet elején a sötét éjszaka: hajnalodik, vagy csak a hold fénye esik Cottára, fény és sötét közötti állapot ez, amely lehetővé teszi minden kép és hang elmosódását.

Fama és Echo a valóság és fikció határán

Valóság és fikció tehát sohasem „ellenőrizhető”, éppen ezért azonosítható e két fogalom a regényben. Mindez Fama alakjában ér össze, aki pletykái és hírei révén valóság és fikció határán mozog, illetve soha nem eldönthető, éppen mennyi valóságtartalma van elbeszéléseinek. A világ szavakkal való kifejezhetősége, a kommunikációs nehézségek megjelenítése különösen fontos szerepet játszik az osztrák irodalomban.¹⁵ A pletyka lényegénél fogva valóság és fikció közötti átváltozás, mindkettő egyszerre, és így egyik sem; egy újonnan megalkotott elbeszélés, amelynek valóságalapja is van, de a fantázia elemeit is magáévá teszi. Éppen e tulajdonsága miatt válik a kettő egyggyé: nehezen szétszalazható ugyanis, a szárnyra kélt hír mely elemei hová tartozhatnak – ha sehová, úgy mindenhová. Valóság és fikció tehát egy, a biztosból a bizonytalanba való folyamatos változás. Ez a jelenség végig nyomon követhető a regényben, már az első pillanattól kezdve: Cotta ugyanis egy bizonytalan hír alapján indul el Rómából Tomiba, Naso halálának találgatása miatt.

Míg Rómában a híresztelések egyre inkább az esetlegességbe torkolltak [...] Cotta [...] a diadal képzetével vigasztalagta magát, amely Rómában várja, ha valóban sikerül még a hatósági küldöttség előtt, a költő életéről-haláláról szóló biztos hírekkel, a megcáfолhatatlan igazsággal visszatérnie a vasvárosból... (Ransmayr, 138)

Fama bizonytalanság és bizonyosság hataraként a hazugságot is megtestesíti, így pedig további szálakkal köthető az „ellenőrizhető valóság” szerkezetéhez is, amennyiben a főtebb már elemzett, filmbéli viharjelenetre adott reakciókra vonatkoztatjuk. „[Fama] sirámainak bizonyítékaképpen Tomi lakóinak neveit sorolta, akiknek sorsait hosszú, sokszor ellentmondásos elbeszélésekben teregette ki.” (Ransmayr, 245) A közönség hazugságnak érezte a film egyes jeleneteit, Fama pedig hasonlóképpen szedheti rá a városlakókat (és az olvasókat), akkor is, ha neve éppen nem szerepel a csalás, találgatások és híresztelések között. A regényben Fama konkrét említését, jelenlétét leszámítva több mint húsz alkalommal üti föl fejét a pletyka, hír és suttogás, s az ovidiusi szöveget ismerve nem lehet Famától elvonatkoztatni e jelenetek során, akkor sem, ha neve, személye nem szerepel az adott részletben.

¹⁵ Kajtár Mária, „Az utolsó világ”, in *Huszonöt fontos német regény*, szerk. Ambrus Éva, (Budapest: Pannonica, 1996), 312.

Akármikor és akármilyen hír érkezik tehát Tomiból, a befogadó Fama alakját is mögé értheti, mint aki minden pletykáért és hírért felelős a mitológiában, jelenre és múlttra vonatkozó történetekért egyaránt. A múlttal kapcsolatos pletykák az emlékezés kérdésével is összefüggenek, akárcsak az álom esetében. Számos jelenet utal vissza a valósnak tartott Rómába, ez azonban már csak emlékek által lehetséges – így válik a Város eggyel mélyebbi fikciós szintér elemévé. Az emlékezés az átváltozással is kapcsolatba kerül, hiszen az emléket egy szereplő szemszögéből látjuk, s ezt a változtatást a szöveg és az elbeszélt emlék is megmutatja: „Amit Cotta órákkal ezelőtt felidézett, szó nélkül, hang nélkül történelemmé alakult.” (Ransmayr, 40) Az emlék tehát a valóság elferdítéseként vagy arra való utalásként, de mégsem akként jelenik meg; több esetben a valóság mása, tehát hamisítvány is. Lényeges szempont lesz ez a medialitás egyéb megjelenési formáinál, például, ha színeket vagy formákat mutat meg a szöveg: gyakran előfordul az, hogy ezek a színek és formák valamilyen valóságos élőlényre vagy tárgyra emlékeztetik az adott szereplőt (például egy falikárpit kék szövete a tenger kék színére emlékezteti Cottát) – a látszat és a valóság megint csak az ellenőrizhetőségre támaszkodik; az adott jelenetben azonban a kettő egy és ugyanaz. Annál is inkább, mivel gyakran a valóság emlékeztet egy művi tárgyra vagy élőlényre – hasonló narratológiai játékként, mint Ovidius Actaeon és Pygmalion történeteiben, amelyekben a természet és művészet felváltva utánozza a másikat (vö. különösen Ovidius, 3, 158–160 és 10, 243–297).

Fama és az emlékezet kapcsolatát erősíti a Tomi-beli mészáros, Tereus története is, amely a már ismert ovidiusi elbeszéléshez hasonló tragikus véget ér. „Tomi ezen a reggelen visszaemlékezett azokra a pletykákra is, amelyek akkoriban szállongtak a partvidéken, de a mészáros fenyegetődzésére elhallgattak: ami maradt, az csak egy szerencsétlenség krónikája volt...” (264.). S noha Fama a múltban és a jelenben is történetekben nyilatkozik meg, akárcsak Cyparis, Ransmayr és Ovidius, szót kell ejtenünk ellenpontjáról, Echóról is. Kettejük alakja minden szempontból ellentétesnek mondható, de legfőbb különbségük elbeszéléseik módjában rejlik. Míg Fama sokat beszél sokaknak, ő maga a biztos és bizonytalan határán mozgó elbeszélés, addig Echo hallgat, és a *Metamorphoses*ből ismert lényege alapján kizárólag a mondatok végét ismétli meg: „–Troas? – kérdezték Echót. – Troasból jössz? – Troasból – válaszolta Echo azzal a megingathatatlan közönnyel, amivel később „Colchisból”-t, „Petarából”-t vagy „Tegeából”-t is mondott...” (Ransmayr, 97.) A német szöveg pontosabban érzékelteti Echo visszhang-voltát: „Troas? hatte man Echo gefragt, du

kommst aus Troas? *Aus Troas*, hatte Echo mit jenem unbeirraren Gleichmut zur Antwort gegeben, mit dem sie später auch *aus Colchis*, *aus Petara* oder *aus Tegea* sagte.”¹⁶

„Beteljesedett világvége”

Echo beszédét tehát a hallgatás jellemzi, megnyilatkozása mindig mások elbeszélésétől függ, Famát azonban egyedül ő ismeri; a némaság tud a pletykáról a legtöbbet – ez is kapcsolatot teremt a két szereplő között. S noha Echo senkivel nem beszélget, Cottával mégis rengeteg történetet oszt meg. Kérdés, ezek a történetek kitől származnak, ha Echo csupán visszhangként van jelen a regényben. Korábbi „beszélgetései” mások utolsó szavai voltak, így ha Cottával töltötte idejét, elképzelhető, hogy szavai Cotta visszhangjai. Ő azonban nem ismeri mindegyik elbeszélést, és föltételezi, hogy azok valószínűleg Nasótól származnak, amikor a költő még jelen volt Tomi életében. Cotta folyamatosan keresi Nasót, s noha fizikai valójában nem találja, Ovidius minden más szinten él: a szereplők nevei és cselekedetei által, a szöveg megformáltságában és Echo szavaiban is. Echo átadja Cottának a (nem bizonyíthatóan) Nasótól hallott jóslatot a világvégről, s elmeséli Deucalion és Pyrrha történetét.¹⁷ Egy másik hosszú elbeszélése egy Ceyx viharához hasonló felhőszakadásról szól: s Alcyone álmához hasonlóan Echóé is megelevenedik: „És mialatt ő jegyzetei fölött ült késő éjszakáig, a tenger felől vihar tört be a hegység közeli völgyei és szakadécai közé, és olyan dühvel zúdult a vasvárosra, hogy Cotta hirtelen azt hitte, Echo elbeszélése elevenedett meg a vízözönről.” (Ransmayr, 162–163) A jelenet valóság és fikció közti játékához köthető részlet az, hogy Cottán kívül ezt a vihart senki sem érzékelte, beszámolóját a szélről és esőről sokan csak hazugságnak tartották, amikor a vihar lecsillapodása után kérdezgette a városlakókat. Lehetséges, hogy nem is volt vihar ezek alapján, csupán Cotta képzelete úzott vele tréfát – ugyanakkor ennek ellenkezője is valószínű, hiszen a kettő a már többször említett okok és példák alapján nem áll szemben egymással. Kékesi Kun Ár-

¹⁶ Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt* (Nördlingen: Greno, 1988), 101.

¹⁷ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint „Echo az ovidiusi történetek egyik legfontosabb közvetítője Cotta számára, vagyis „visszhang”-volta valóban egy távollévő szöveg médiumának szerepében érvényesül.” Kulcsár-Szabó Zoltán, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* című művében”, in *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, szerk. Józán Ildikó–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály (Budapest: Osiris, 2003), 478.

pád egyenesen a valóság és fikció közötti oppozíció megszűnéséről beszél;¹⁸ valóban megszűnésről, de akár egyik és másik tér közötti átváltozásról is lehet szó, valóságról és fikcióról egyszerre, tehát voltaképpen egyikről sem.

Akárcsak Fama, Echo alakja is összekapcsolható az álom és a valóság kettőssével: Cotta ugyanis gyakran látja Echót úgy, „mintha lebegne, testetlen álmokképként az útatlan úton előre, és valósággal megnyugodott, ha a lány a válla fölött, hátra se nézve odakiáltotta egy-egy növény nevét.” (Ransmayr, 146) Ez a testetlenség, a semmi állapota az áloméhoz hasonló, emellett pedig az átváltozás pillanatára is jellemző lehet; Echo testetlennek tűnik, és – noha szereplő – tulajdonképpen az is, hiszen ő a hang megtestesült alakja. Amit Cotta lát tehát, a testetlen, lebegő Echo, aki hangjával bizonyítja létezését, voltaképpen valóságosabb, mint fizikai állapotában. Különös paradoxon ez: egy nem létező, fiktív állapot valóságossága a valósabb alak helyett Tomi fiktív világában.

Valóság és fikció, „ellenőrizhető” és ellenőrizhetetlen valóság tehát több szinten, több szempontból megközelíthető. Az *utolsó világban*, egyik lehetséges és látványos megvalósulása az álom, alvás, és az abból való ébredés pillanata, amely átjárót képez a két világ között. Úgy tűnik azonban, a regényben valóság és fikció között nagyon halvány a határ, akárcsak Arachné szövetének színei, szinte nem is választhatók el egymástól. A számos bemutatott jeleneten kívül mindezt két szereplő is alátámaszthatja, Fama és Echo, akik látszólag talán egymás ellentétei, egyúttal kiegészítői is. Valóság és fikció, egyik színtérből a másikba történő átlépés, határátlépés témakörébe tartozik a regényben megjelenő médiumok sora, amelyek egy újabb, megalkotott közegbe való átlépést tesznek lehetővé. A mese, a levél, az újság, tehát az írott-beszélt médiumok mellett a kézzel készített képek történetmesélése, valamint a gépek jelenléte mind ezt segítik elő. A következőkben ezért a medialitás különböző fajtáit veszem számba, s azt, hogyan kapcsolódhat ez is az „ellenőrizhető valóság”, majd később az átváltozás kérdésköréhez.

A MEDIALITÁS ÉS LEHETSÉGES MEGJELENÉSI FORMÁI

A regény mint elbeszélt, fiktív történet több más elbeszélést is tartalmaz, melyeket a szereplőktől tudunk meg intradiegetikus narrációként, ezek a történetek vagy mesék

¹⁸ Kékesi Kun Árpád, „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*. Palimpszeszt, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm

pedig már csak a karakterek valótlanága miatt sem „ellenőrizhetőek”. A helyzet alapján kissé mindenki Fama szerepébe kerül, amennyiben a mesék igazságtartalma teljességgel relatívvá válik. A regényben több nagyobb elbeszélésből ismerünk meg más szereplőket, múltjukat, ezáltal pedig Cottával együtt mind többet tudunk meg az eltűnt Nasóról is. E történetek forrásai leginkább Fama és Echo, akik egymásról is mesélnek, de Deucalionról és Pyrrháról, Tomi városáról, Thiesről, valamint Tereus élettörténetéről is sok szó esik. Ezen elbeszélések mindegyike összefügg az álom és a valóság, az átmenet és mindezek alapján az átváltozás kérdéseivel is, s persze minden Nasótól származik, Fama és Echo csak továbbadták Cottának, a befogadónak, amit a költő rájuk hagyományozott. Echo egy alkalommal a Nasótól hallott világvégéről mesél, visszhangja a szöveg e részében valóban a költőtől származhat, hiszen az ő szavait adja vissza. A helyszín egy öböl, egy férfi és egy nő szereplővel – e mondatból és a részletből azonban még nem derül ki, az elbeszélés mely fiktív színteréről van szó, nem is véletlenül: Ransmayr tudatosan rajzolta a jelenetet Deucalion és Pyrrha történetének másává; így összemosva az ovidiusi és a ransmayri szövegvilágot. Echo elbeszélése során Naso visszhangjaként az auctor szerepébe kerül, aki maga alakítja történetét, hatalma van fölötte, és a befogadók visszajelzése alapján módosíthat is rajta. A Visszhang visszaemlékezése során „nézte Nasót, és a prófécia vigasztaló befejezését várta. Lehetséges tehát, hogy csak azért, mert ő, a vízió egyetlen tanúja így akarta, de az is lehet, hogy valóban a jövő képe volt – mindenesetre a száműzött a beteljesedett világvége után tutajt mesélt a visszavonuló áradat tetejére.” (Ransmayr, 156) A részlet egyik érdekessége a „beteljesedett világvége” szószerkezet, amely egyrészt utalhat egyrészt Naso történetvezetésére, tehát az özönvíz utáni eseményekre (így az a fikció, a „vízió” talaján marad). Másrészt a Ransmayr által megrajzolt ovidiusi világban, a vasváros annyi mitologikus szereplője között utalhat a ténylegesen bekövetkezett áradás utáni életre, amely költői akaratból folytatódott tovább, s Tomi lakói is ennek a költői akaratnak köszönhetően lehetnek azon világ részesei. Így értelmezhető a „valóban a jövő képe” – „Bild aus der Zukunft” (Ransmayr, 165) részlet is. Az *utolsó világ* Echója által elbeszélte Deucalion-történet hasonló fikciós színtereken zajlik, mint Cyparis és filmjei, melyekről lesz még szó részletesebben. A számos hasonlóság mellett az is közös ezekben a beágyazott elbeszélésekben, hogy a valóság megtapasztalásához gyakran elengedhetetlen a tapintás mint érzékelés is, ezzel is „ellenőrizhetővé” téve a közeget. „Csak az esti szürkületben nyúlt át Pyrrha a tutaj peremén a szilárd talajra, mintha az első lépés megtétele előtt szilárdsági vizsgálatot végezne, vagy titokban arról akarna meggyőződni,

ni, hogy ez a pusztaság nemcsak délibáb, s a hegyek nem hullámhegyek.” (Ransmayr, 158) A köztes napszak ismét erősíti a narratív határok elmosódását is, noha Pyrrha cselekedete éppen megnehezíthetné a szilárd talajról alkotott meggyőződését, hiszen a szürkület már inkább a bizonytalanság napszakja, amelyben már ott van az éjszaka ígérete is. A tapintás adta bizonyosság hajtja a regényben Fama fiát is, az epilepsziás Battust, „akinek életében mindent meg kellett fognia, megtapogatnia, hogy a dolgok létezésének valódiságáról megbizonyosodjék.” (Ransmayr, 207)

Az elbeszéléshez mint fikciós határátlépéshez visszatérve nemcsak Echo mesél, sokkal több történetet ad át a már említett Fama is, aki egy alkalommal Tomiról beszél, s arról, hogyan kerültek a városba annak lakói. A vasváros korábban szinte átmeneti tábor volt, amelybe fokozatosan beköltöztek, és ott is ragadtak a különböző helyekről elvándorolt alakok, akik a „valaholból” érkezve változnak át Tomi lakóivá. Fama ismeri Arachne, Tereus vagy Phineus történetét is, akik közül Arachne is mesél szövetein keresztül; az elbeszélés színterei tehát tovább bővülnek.

Ám nemcsak az elbeszélt világok valósága vagy valótlanága elgondolkodtató, hanem a regény szövegén belül leírt részletek, töredékek, mondatok, levelek. Maga az írás megjelenése számos metapoétikus olvasatot tesz lehetővé, amely természetesen a fikciós szintek szempontjából is lényeges. Ovidius alapján Ransmayr írásában a költő szolgája, Cotta gazdáját keresi, és nemcsak őt, hanem Naso elveszettnek hitt művét is, amelyet Róma csak töredékesen ismer, de sokféle átváltozásról szól. Ez az elveszett, teljes egészében ismeretlen írás egyrészt a *Metamorphoses*, másrészt *Az utolsó világ* is, harmadrészt pedig szerző és mű keresése tulajdonképpen egy és ugyanaz: noha Naso fizikai állapotában nincs jelen, minden más szempontból a kötet egészének részese, sőt, ő maga válik saját szövegévé és annak szereplőjévé is. A fáma Rómában az, hogy Naso elégette töredékes művét, Tomiban viszont Cotta tizenöt kőtáblát talál a költő elhagyatott kertjében, rajta különböző vésett szövegek, az utolsón pedig egy szó látszik: *exegi*, ezzel pedig a *carmen perpetuum* végére asszociálhatunk. (A *Metamorphoses* epilógusa – Horatius „Exegi monumentum”-ára utalva – így kezdődik: „Iamque opus exegi”. (Ovidius, 15, 871.)

A bizonytalanság továbbra is jelen van, hiszen lehetséges, hogy a tizenöt kövön a befejezett, tizenöt könyvnyi *Metamorphoses* szerepel. Az írás tehát újabb eleme a valóság és fikció kérdéskörének; s noha Tomi lakói vetették föl az „ellenőrizhető valóság” szempontját, Ransmayr a főszövegen kívül, a könyv paratextusnak tekinthető, appendixszerű részében is játszik azzal. A történet befejezése utáni lexikonszerű jegyzék a

valóságosság látszatát hivatott kifejezni, egyfajta fordított metalepszisként: kihozva a mitológiát az olvasó valóságába, ezáltal őt is bekapcsolva a regény fikciós valóságának/valós fikciójának körforgásába. Mindez persze a posztmodern szövegkezelés sajátossága is, mely a könyvet mint hordozót is a narratológiai játék részévé teszi. A levélírás és az újság megjelenése Tomiban a valóságosság látszatát viszi tovább, a pontos idő, nap megjelölésével, a hírekkel, amelyeknek tájékoztató szándékuk is van, azonban Cotta levelei sohasem érnek el Rómába („aztán a levelek egymás után megpenészedtek”; 192.), az újságokat pedig nem olvassák, ezáltal mindkét történetmesélő fórum funkcióját veszti, létezése tehát értelmetlen.

A kézimunkák által elbeszélte történetek is fölvetik a medialitás és a metalepszis nyújtotta valóság–fikció kérdéskörének értelmezhetőségét: két ilyen határátlépés történik a regényben, az egyik Arachne szöttesein keresztül, a másik pedig a kötélverő, Lycaon házának falikárpitjain át. Arachne szövési technikája már Ovidiusnál is olyan látványos és lenyűgöző volt, hogy messze földről látogatták és csodálták nimfák és más mitológiai lények („huius ut adspicerent opus admirabile, saepe / deseruere sui nymphae vineta Timoli”; Ovidius, 6, 14–15). Munkája pedig olyan élethű volt, hogy szinte életre keltek szereplői – átváltozás ez is, ahogyan Ransmayrnél is a történetmesélés egyik átváltozásokban gazdag jelenete. A regényben siketnéma szereplőnek munkája azonban az ovidiusi párjával ellentétben a végeredményt és befogadását tekintve lényegtelen, csupán a munka folyamatában, mondhatni, átváltozásának pillanatában érdekes, amikor már nem csak fonál, de még nem kész mű: „Arachne úgy tárolta őket, mint korhadó furkósbotokat. Csak Echo lett volna képes ezt megérteni és megmagyarázni a rómainak, hogy Arachne számára csak addig volt értéke egy-egy szőnyegnek, míg kifeszült a szövőszék nyüstkeretén, és növekedett.” (Ransmayr, 184) Siketnéma lévén egyrészt szőnyegein keresztül láttat, másrészt „repkedő ujjakkal rajzolta a levegőbe látogatójának a főváros csodái utáni sóvárgását”, amelyből Cotta ugyan „semmit nem értett, de azt hitte, érti, mit kíván tőle hallani az öregasszony.” (Ransmayr, 183) Daedalus és Icarus története Arachne szövetén pedig csupán a kék eget láttatja, és a tengert, melybe becsapódott valami; s hiába jelöli a szövőnő Cottának, hogy a tengerbe veszett alak Icarus, ez a szöveten nem látszik, s Cotta sem érti meg Arachne jeleit. Mindezek alapján semmi jel nem utal arra, hogy a tenger Daedalus fiát rejti, valóságát csak az olvasó tudná igazolni ovidiusi szövegismerete alapján. A történetek értelmezése tehát Echóéhoz hasonlóan a befogadóra van bízva, valóság-

tartalma ezáltal a fikció talaján is megáll – sohasem bizonyos ugyanis, Cotta mit értett meg, s mit nem, ráadásul a szövőnő elbeszélésének valósága sem „ellenőrizhető”.

Lycaon, a kötélverő kárpitjai is Arachne munkái, melyek nem ábrázolnak embert, csak menekülő, vadászó vagy alvó állatokat. Mivel azonban a szövőnő csak Echóval tudja magát megértetni, azok az állatok sem föltétlenül azok, amik. Annál is inkább, mivel az átváltozások városában, az *Átváltozások* című mű alapján semmiféle állatról, tárgyról vagy növényről nem lehet tudni, valójában mi is az. A szöveget tehát rejtőzködik a nézője előtt, és maga is rejt, méghozzá a Lycaon házában lévő szőnyegek „eltakarták a falakat, hogy enyhítsék a tél hidegét, őrizték a szoba melegét, és elrejtették a fagy repesztette falréseket – az, hogy miféle idillekké állt össze a szálak mintázata, már nem érdekelte a kötelest.” (Ransmayr, 181)

A regény színházi jelenetei és színházra utaló szókinccse is vizsgálható a medialitás, valamint a valóság és fikció szempontjából; többször is úgy olvashatunk Tomiról, mint a *Metamorphoses* kulisszáiról – azaz annak másáról, így viszont egy hamis, valótlan világról: „Cotta mindenütt rejtőzködésre és eltűnésre alkalmas kulisszákat fedezett fel.” (166.) Az eredetiben: „...und stellte überall Kulissen und Möglichkeiten des Verschwindens zur Schau.”¹⁹ Máskor pedig Arachne szőtteseivel kapcsolatban kerül elő a kulissza kifejezés, egyrészt mint helyszíne, környezete a műnek, másrészt pedig az elrejtés, a valóság másolhatóságának egy újabb eleme: „Ezek között a nádas partok, flamingórajok, selyemből, gyapjúból és ezüstoffonákból szőtt, csillámló vízkarok között aludt, virrasztott, és egyetlenegyszer sem jutott eszébe, hogy ezek a faliszőnyegek a kamrájában hasonlítanak a *Metamorphoses* kulisszáira?” (Ransmayr, 180)

A kulissza és a színház jellemző elemei a regény harmadik fejezetében egy egész színdarabon keresztül megjelennek: ismét egy emlékből, tehát Alcyone és Ceyx filmjéhez hasonlóan beágyazott fikciós elbeszélésként; Cotta próbál visszagondolni Rómában töltött napjaira, s arra, vajon mi vezethetett Naso száműzetéséhez. „A lazán összefűzött jelenetek sorából álló darab, a *Midas* a színház-igazgatóságnak a sugárutak fájra ragasztott plakát szerint újabb részlet volt Naso titokzatos, készülő művéből.” (Ransmayr, 52) A film mellett tehát színdarab is készült Ovidius művéből, amely – noha az egész műnek csupán részlete –, önállóan mégis teljes darab, ráadásul, afféle kicsinyítő tükörként a *Midas* is lazán összefűzött jelenetek sora, akárcsak a *Metamorphoses*. A színdarab tartalma és látványosan megrendezett kulcsjelenete van szöveggént megjelenítve a regényben, emellett a színházban nem, ám a szövegben

¹⁹ Ransmayr, *Die letzte Welt*, 176.

annál inkább jelezhetőek magyarázatok és egyéni értelmezések, melyek a színházi utalásokról rántják le a leplet, elvéve ezzel a közönségnek járó értelmezés lehetőségét. Midas király „végül mocskosan, csontig soványodva ült egy aranyshivatag közepén, szettei szobrainak tompán csillogó gyűrűjében, és ebből a fényes világból visszhangzó monológot mondott.” (Ransmayr, 53) A középben monologizáló Midas jelenetét és a köré helyezett kulisszákat a római közönség – a Tomi-beli filmnézőkkel ellentétben – örömmujongással fogadja, „hörögött gyönyörűségében, és selyempárnákat meg virágokat dobált fel a színpadra.” (Ransmayr, 53) Az „ellenőrizhető valóság” szempontja ebben a színdarabban és a rá adott reakciókban nem lényeges, sőt, éppen a darab mesés volta, s az utalásaiból leszűrhető gúnyolódások a római társadalom „valós” személyein szerzik a közönségnek a legnagyobb örömet. A cenzúra azonban a darab harmadik bemutatója után betiltja a darabot annak valós alakjain való ironizálás miatt, Cotta szerint viszont a „betiltás nyilvánvalóan nem neki szólt, hanem egy hamis értelmezésnek.” (Ransmayr, 55) Az értelmezés hamisságának kérdése is előkerül tehát, noha az Cotta szemszögéből van hamisnak ítélve, így valóság és föltételezés között ismét nehéz lenne dönteni.

A valóság és fikció, s azok „ellenőrizhetősége” nemcsak az írott, elbeszélt vagy a kézzel készített munkák esetében játszik szerepet, hanem, ahogyan már a dolgozat elején is említettem, a gépekben, a technicizált világban rejlő lehetőségeket is meghatározza. A megafon és a mikrofon többször előkerülő eszközei egy-egy szereplőnek vagy eseménynek; a két eszköz az átváltozás szempontjából is fontos, minthogy a hang erősségét változtatja. A hang azonban eltávolodik valóságos erősségétől, föltehető tehát a kérdés, hogy vajon hang és kibocsátója nem válhat-e el egymástól, mint ahogyan ez Echo esetében is kérdés volt. A részlet ismét Cotta egyik emlékéből származik, tehát egy fiktív színtérrel beljebb a regény elsődleges elbeszélői síkjától: „Naso ugyanolyan halkán beszélt, mint mindig, de most szörnyű szavai ezerszeresen felerősítve szálltak a stadion lángokkal és csillagokkal pöttyözött bársonyfekete úrébe.” (Ransmayr, 58)

Az „ellenőrizhető valóságra” látványos példa lehetne még Battusnak, Fama fiának mikroszkópja, egy „fémből, üvegből, izzólámpákból és tükrökből álló gépezet, mely mindent, amit csak csiszolt szeme elé tettek, fénylőn, felnagyítva kivetített akár a legközelebbi falra – megbarnult fényképeket, újságrongyokat, akár egy félénken kinyújtott kezét... mindent.” (Ransmayr, 198) A mikroszkóp tehát egy olyan gépezet, amely a filmvetítőhöz hasonlóan történeteket mutat, a közönség pedig *képszórónak* nevezi. S

ahogy a filmet, a mikroszkóp képeit is a házfalakra vetítik, s gyakran addig nézik, amíg mozogni nem kezdenek a tárgyak – a valóság e pillanatban csúszik át a fikció mezejére: „Ha elég sokáig figyelték a falon tükröződő képeket, úgy tűnt: láthatóvá válik a dolgok belső élete – villódzás, lüktetés, csillámlás, mellyel szemben a külvilág mozdulásai tohonyának és semmitmondónak látszottak.” (Ransmayr, 199) A szerkezetnek kis idő elteltével különös, gyógyító erőt tulajdonítanak Tomi lakói, s a hír az egész városban elterjed. Nem véletlen ezért, hogy a mikroszkóp éppen Fama szatócsboltjának raktárában van elhelyezve. A „külvilág” ellenőrizhetősége nem fontos a nézők számára, noha az egyik városlakó „azt állította, hogy a képek villódzását a pincében toporzékoló generátor egyenetlenül dübörgő futása okozza, mely a szatócsbolt hűtőigóit és lámpáit hivatott energiával ellátni... A közönség, amely egyre nagyobb számban gyülekezett Fama hátsó szobájában a képszóró felállításának napjaiban, nem vette figyelembe az ilyenfajta kifogásokat.” (Ransmayr, 199) A „képszóró” csodálatos működésének tehát van ésszerű magyarázata, a városlakók azonban a filmbeli viharjelenettel ellentétben nem akarják, hogy a képek adta fiktív világból kiszakítsák őket. Tudatában vannak a képek csodás, a valóságuktól elrugaskodott voltának, mégsem akarnak törődni ezzel az ismerettel. A mikroszkóphoz nagyon hasonló, de még több érzékszervet mozgásba hozó szerkezet a már említett filmvetítő is, amelynek metapoétikus olvasatáról már volt szó. Alcyone és Ceyx története számos olyan elemet magába foglal, amely az álom és valóság fogalmaival játszik, ezáltal pedig az „ellenőrizhető valóság” kérdése is fölmerült – pontosabban az a kérdés, ellenőrizhető-e a valóság. Az *utolsó világ*ban, s ha igen, miként. Cyparis, a vetítő s még három filmet, három tragikus sorsot mutat be a vasváros lakóinak: Hector, Hercules és Orpheus mítoszait. Kékesi Kun Árpád e három hős pusztulását a vasváros és az egész Rómán kívüli világ pusztulásának párhuzamaként értelmezi,²⁰ utóbbi két film Cottát ifjúkorára emlékeztette, a film mint fikciós tér tehát Cotta emlékeinek római színterébe, ismét Nasóhoz vezetett. Ebben a mozgalmas emléksorozatban viszont egy időt megállító szerkezet is szerepel, történetesen a fényképezőgép, amelyet Cotta iskolájának fényképésze használt, míg a diákok a *Fasti*-ből hallgattak részleteket. Orpheus halálának bemutatása azonban megszakad, mert Tomi misszionáriusa „felemelt ököllel rontott a templomból a mészáros házának képektől villódzó falára” (Ransmayr, 101); a film elbeszélése megszakad, mert a misszionárius valóságnak hiszi a képsorozatot. A szöveg a filmszakadás bemutatására a feltételes módot használja: „akit párdúc- és őzbőrbe öltözött nők követtek volna halálra.”

²⁰ Kékesi Kun Árpád, „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*.

(Ransmayr, 103), ez a szövegkezelési mód pedig folytatja a valóság-fikció közti átjárhatatlanság problémáját. A feltételes mód ugyanis a be nem teljesült jelenetekről ír, amelyet csupán a narrátor(ok) ismer(nek), így Ovidius, Ransmayr és Cyparis, mint a filmet ismerő, a vetítőgépet kezelő auctor. Hercules történetében pedig az irodalmi szöveg metaforikussága keveredik a kamera által bemutatott képekkel: „[L]átszottak csepegő inai, lapockacsontja és bordázata – ez a vörös kalitka, melyben szíve és tüdeje elégett.” (Ransmayr, 103).

ÁTVÁLTOZÁS ÉS „ELLENŐRIZHETŐ VALÓSÁG”

Dolgozatom befejező része az átváltozással és annak megjelenési formáival foglalkozik, s egyben az eddig bemutatott problémákra is reflektál. Ovidius *Metamorphoses*e is átváltozáson ment keresztül: az aranykori *carmen perpetuum* posztmodern regénnyé változott. A történeten belüli átváltozásokra hatással lehetett a történelmi változások sora is, hiszen az 1945 utáni irodalomra egészen más témák és szövegalakítási technikák jellemzők, mint az Augustus-korra. A történelem is változtat tehát az ovidiusi alapszövegeken, gyakran rosszabbként, hanyatlóként²¹ rajzolva meg *Az utolsó világot* Ovidius világához képest.²²

Az átváltozás kérdésköre ugyanis valamennyi eddig vizsgált és értelmezett szemponttal szoros kapcsolatban áll; a regényben szinte minden átváltozik, s ez nem csupán a szereplőkre és az egyes jelenetekre igaz, de a helyszínektől kezdve a narráción és a szövegkezelésen²³ keresztül a legapróbb részletekig az átváltozások könyve *Az utolsó világ*. A következőkben e jelenség különböző megvalósulási formáit veszem sorra.

A leglátványosabb átváltozások természetesen a történet szereplőihöz köthetők, ám az ő változásai is sokfélék: tudatukkal vagy vágyakozásukon keresztül változnak vagy tényleges testi, fizikai metamorfózison mennek keresztül. A tudathoz köthető változáshoz sorolható az örület („el kell hagynia ezt az örületet és Naso házát”, 80.), amely a

²¹ Vollstedt, Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”, 89.

²² A pusztulásról mint a regény szervezőerejéről részletesebben lásd Hima Gabriella, „Posztmodern ovidiána” in uő, *Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában*, (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1995), 161.

²³ Ransmayr egy másik regénye, *A repülő hegy* (*Der fliegende Berg*), kapcsán említi Arany Mihály a „nyelvvé transzformálás” műveletét; a kifejezés *Az utolsó világ*a is alkalmazható, vö. Arany Mihály, „Túl a trilógián. Egy »regénypoétika« szintézise”, *Híd* (2010/5), 119.

tudat valóságtól való elszakadását, ezáltal egy másik, fiktív világba változást jelenti a regényben. Az őrület mint átváltozott állapot többször is előkerül, még Cotta is gyakran küzd azzal a félelmével, hogy megbolondult. Saját érzéksalódásaiból fakadó őrültség-érzetét fizikai változás is jelzi: „Hallotta a tulajdon hangját a távolból, kívül került önmagán, valahová a csillogó sziklák közé.” (Ransmayr, 230) Az „ellenőrizhető valóság” problematikája Cotta tébolyodása kapcsán is elgondolkodtató: „[A]bban a biztos tudatban hagyta el a kötélverő házát, hogy egyetlen ember van csak, aki meg tudja óvni a megtébolyodástól és vissza tudja vezetni a római értelem kristályos szilárdságú világába: Naso.” (Ransmayr, 213) A részletben leírt Róma és az értelem világának bizonyossága azonban nehezen állja meg a helyét – a Város valóságának lerombolásáról fon-
tebb már volt szó, s Cotta maga is tudatában volt annak, hogy Róma sem kevésbé fikció Tomiból nézve, mint a vasváros és mitologikus lakói. A tudat okozta érzéksalódás is tekinthető átváltozásnak, ezt pedig sokszor a betegségek idézik elő, amilyen például Battus epilepsziája is. Ennek a betegségnek tulajdonítja a város azt, hogy Battus kővé változott, mások szerint túl sokat nézte a mikroszkópot. Pletyka és átváltozás sajátos kombinációja tehát Battus átváltozása. Az átváltozást közvetítő, illetve az azt kiváltó közeg a láz is, amely Cottát gyötri, s „[A]mint rázta a hideg, még az Arachne szőtte falikárpitok díszei és alakjai ellen is védekeznie kellett, akik kioldódtak a szálakból, és rátámadtak.” (94.) Mindez persze a valóság és fikció közötti határ további elmosódását eredményezi, ahogyan a tudat működésének egy másik állapota, a részegség is. Cotta, Tomiba érkezése után nem sokkal jelmezes, karneváli tömeggel találkozik, akik a *Metamorphoses* szereplőinek öltöztek; isteneknek, hősöknek és más mitológiai alakoknak. Mivel a napszak ezúttal is este, a fölismerhetőség, az „ellenőrizhetőség” ismét szinte lehetetlen, annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy az egyik városlakó Nasónak öltözött. Fikciós rétegek, szerzők és műveik kapcsolata teljességgel egymásba olvad, Cotta pedig részegen a menet részévé válik, eggyé a sok átváltozott városlakó közül. A farsang, a (bahtyini értelemben is olvasható) karnevál az átváltozás ünnepe, „Mindenki önmaga titka és ellentéte lett” (Ransmayr, 85) – írja Ransmayr, mindez pedig kapcsolható Kulcsár-Szabó Zoltán gondolataihoz is, melyek alapvető fontosságú motívumként jegyzik a rejtőzködést *Az utolsó világban*.²⁴

A tudatból fakadó átváltozások mellett az – Ovidius művében uralkodó – fizikai átváltozás is előfordul Tomiban, igaz, annak valóságosabb látszata miatt kevesebb, így

²⁴ Kulcsár-Szabó, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében”, 498.

inkább a mélyebb fikciós rétegekben érhető tetten fizikai átváltozás. A leglátványosabb Battus kővé válása, akire anyja, Fama álmából felriadva talál rá az éjszaka közepén: látható, hogy álom és ébredés mennyire összetett módon kapcsolódik az átváltozáshoz is. Az álom mint metalepszis önmagában átváltozás és az átváltozásokhoz vezető köztes tér is. A kő motívuma szintén kiemelt fontosságú a regényben, mint ahogyan arra Kulcsár-Szabó Zoltán is rámutat.²⁵ A kő-lét annál is inkább érdekes, mivel Tomiban rengeteg sziklás hely, kőszobor és más kőből készült emlékmű van, az átváltozások regényében pedig soha nem lehet tudni, korábban mi vagy ki lehetett a kőkerítés, a sziklaszirt vagy egy kőből faragott kutya Naso kertjében. Ez a fordított átváltozás is az olvasó reakciója arra a jelenségre, hogy ha Tomiban minden változik, akkor azok a tárgyak, növények és állatok sem bizonyos, hogy mindig ugyanazon állapotukban voltak. Előfordul ugyanis a Tomiban zajló események közepette olyan is, hogy az élettelen dolgok tűnnek úgy, mintha megmozdulnának: „[E]z a város most először nyúlt hozzá.” (Ransmayr, 87); „[C]supán egyetlen, karvastagságú ág menekült meg a csonkítástól, hiábavaló balta- és késcsapások sebeztek, de még mindig szilárdan hozzánőtt a törzshöz, Cottára mutatott és rajta túl a mélybe.” (Ransmayr, 229) A fa-lét elevensége nemcsak az ágak karokhoz való hasonlításában mutatkozik meg, de az átváltozásban rejlő még-már (még nem – már nem) állapotot is hangsúlyozza, akárcsak a babérfává vált Daphne esetében: „Finierat Paeon: factis modo laurea ramis / adnuat utque caput visa est agitasse cacumen.” (Ovidius, 1, 565–566) Cotta egyik álmáról és Argos megjelenéséről volt már szó, ám a jelenet az ébredés pillanata mint átváltozás mellett Daphne és a szarvassá változó Actaeon kettős állapotát idézi: Cotta ugyanis ijedtében tehénbögészerű hangot hallatott, amely emberi és állati lényének ötvözete: emberi ijedtség és tudat, de állathanggal kifejezve. Hasonlóképpen élőlényként viselkednek a porszemek is: „Fürge, sok alakot felöltő állatokként szaladgáltak a [...] pormacskák a kötélverő házában.” (Ransmayr, 99)

Battuson kívül Lycaon, Tereus és Procne, velük együtt pedig Philomela változik át fizikai valójukban is; mindannyian ovidiusi történetüknek megfelelő állatokká. Nehéz azonban megmondani, ez az átváltozás hogyan történt, mivel Lycaon csak éjszakánként tűnt farkasnak, Tereus és családja pedig egy felhő mögött változott madárrá. Minden esetben volt tehát egy természetes közvetítő közeg, amely a valósághoz köthető, mégis elrejtje a pillanatot, amikor a szereplő fikciós szintet lép át. Természetesen Cotta is rendkívül sokféle változáson ment keresztül, erről részletesebben Kékesi Kun Árpád írt

²⁵ Uo., 484.

tanulmányában.²⁶ A szöveg megformálásában megmutatkozó átváltozásokat talán nem is lehetséges rendszerezni; a fikciós szintek váltása, az „ellenőrizhető valóság” kérdése tekinthető a szövegbeli átváltozások játékanak, ahogyan az álom és ébrenlét közötti átváltozás, a pletyka megjelenítése vagy éppen elrejtőzött jelenléte is ehhez a témakörhöz kapcsolható. Minden átváltozás során az adott szereplő, tárgy vagy szövegrész kettős állapotban, a még és a már állapotában van, amely ezáltal semmihez sem hasonlítható helyzetet hoz létre, illetve állapota a kettősségéből fakadóan maga a semmi pillanata, mely megszűnve fölveszi az adott állat, növény, tárgy vagy metatextus²⁷ tulajdonságait. „A metamorfózis belső ellentmondásai, sokjelentésűsége folytán értelmezhető úgy is, mint ennek a dialektikus folyamatnak az egyetlen képben való lehetetlen megjelenítése”²⁸ – írja Bényei Tamás az átváltozásról, amely a fizikai átváltozáson kívül mindenfajta határátlépésre, metalepszisre is igaz lehet, legyen az a medialitás, az álom és valóság kérdése vagy az ezeket átszövő, s ezektől el nem választható fikció.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Arany, Mihály. „A valóság osztható. Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben.” *Forrás* 3 (2008): 93–111.

Arany, Mihály. „Túl a trilógián. Egy »regénypoétika« szintézise.” *Híd* (2010/5): 117–125.

Bényei, Tamás. „Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió.” *Apertúra*: <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfozis-es-onreflexio/>

Bombitz, Attila. „A világ metamorfózisa. Christoph Ransmayr: Morbus Kitahara.” *Jelenkor* (1999/6): 569–584.

Bombitz, Attila. „Az el/ő/tűnés művészete. Poétikus és teorétikus bekezdések Christoph Ransmayr könyveihez.” *Tiszatáj* (1999/6): 46–51.

Bombitz, Attila. *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram, 2001.

²⁶ Kékesi Kun, „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*, Palimpszeszt.

²⁷ Kulcsár-Szabó, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében”, 474.

²⁸ Bényei Tamás, *Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió*. *Apertúra*, 2013 Ősz, <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfozis-es-onreflexio/>

- Dánél, Mónika. „Intertextualitás mint átváltoztatva megőrző létmód. A Metamorphoses és Az utolsó világ szövegközöttisége.” In *Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása*, szerkesztette Dánél Mónika. Kolozsvár: Komp-Press, 2013. 317–323.
- Esterházy, Péter. „Az utolsó világ.” In *uő, Egy kék haris*. Budapest: Magvető, 1996. 135–137.
- Fliedl, Konstanze. „Látnoki utazás. Christoph Ransmayr »Az utolsó világ« című regénye nyomán.” Fordította Kerekes Gábor, Szalai Lajos. *Filológiai Közöny* (1993/2): 158–162.
- Hima, Gabriella. „Posztmodern ovidiána.” In *uő, Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában*. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1995. 151–163.
- Kajtár, Mária. „Az utolsó világ.” In *Huszonöt fontos német regény*, szerkesztette Ambros Éva. Budapest: Pannonica, 1996. 309–317.
- Kékesi Kun, Árpád. „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*. *Palimpszeszt*: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm
- Kulcsár-Szabó, Zoltán. „Kommentár helyett "hymen"? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében.” In *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, szerkesztette Józán Ildikó–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály. Budapest: Osiris, 2003. 474–500.
- Ransmayr, Christoph. *Die letzte Welt*. Nördlingen: Greno, 1988.
- Ransmayr, Christoph. *Az utolsó világ*. Fordította Farkas Tünde. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995.
- Tarrant, R. J., szerk. *Publius Ovidius Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Vollstedt, Barbara. *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”*. Paderborn/München/Wien/Zürich, 1998.

MÁSODLAGOS VILÁGOK KAPCSOLATA

A FANTASY AZ ADATBÁZIS, ALGORITMUS ÉS HYPERTEXT TÜKRÉBEN

BORBIRÓ ALETTA

1. BEVEZETÉS

A misztikus művészetek nyelve egyidős a civilizációval. A régi korok mágusai varázsigének hívták a használatát. De ha ez a szó sérti a modern felfogást, akkor hívhatjuk programnak. Forráskódnak, ami formálja a valóságot. Energiát gyűjtünk a multiverzum különböző dimenzióiból. Így varázsolunk. Megidézünk pajzsokat, fegyvereket. Ez a mágia.¹

Az idézett „definíció” a *Doctor Strange* egyik jelenetében az Ősvarázsló szájából hangzik el. Érdekes, hogy a mágia metaforájához a számítástechnika szolgáltatja a forrást, ami mediális közvetítettséget implikál.

Friedrich Kittler szerint a médiumokra [pedig] azért van szükség, hogy meghatározhassuk az „ember” fogalmát. Nem véletlen, hogy az ókori Görögországban az emberi lélek meghatározására a *tabula rasát* tekintették modellnek, azt a viasztáblát, melybe az írástudók palavesszővel belevésték az emberről szóló esz-

¹ *Doctor Strange* (Doctor Strange. Scott Derrickson, 2016.)

mefuttatásaikat; a 20. század elején viszont arról számoltak be, hogy a halálközeli élmény pillanatában az élet gyorsított és rövidített film formájában pereg le. Ha a médiumok és azok versengése szabják meg és strukturálják az ember fogalmát, akkor mindennek nemcsak médiatörténeti jelentősége van, hanem azt is meg kell vizsgálnunk, hogy a médium hogyan alakítja át az emberi észlelést, a megfigyelés státuszát. Ebben a felfogásban a médiumok már nem a tapasztalást megváltoztató, esetleg azt eltorzító apparátusok, hanem maga a tapasztalat bizonyul alapvetően mediatizáltnak.²

Az Ősvarázsló metaforája éppen ebből a mediális versengésből fakad, hiszen a jelenleg uralkodó számítástechnika – szűkebb értelemben az internet – tapasztalata szolgál alapul a „mágia” kifejezésére. Ha a mágia az informatikából fakad, akkor a „mágusnak” is ezzel a térrel kell kontaktusban állnia. A hackerek ezt a köztes pozíciót tölthetik be, ők lehetnek

a számítógépes közösségek varázslói, akik a kívülálló számára mágikusnak tűnő szaktudásukat arra is használják, hogy az általuk az egyéni szabadságot is szimbolizáló programozás, a szoftverkészítés szabadságát megőrizték és megvédjék. Valójában arról van szó, hogy nem csak algoritmusokat gyártanak, hanem varázsszavakat is a virtuális világ számára.³

Az ilyen típusú metaforikus azonosítás mára általánossá vált és a tudományok területére is beszivárgott: míg a biológiában a DNS programként, a vér bizonyos elemei „vírusirtóként” aposztrofálódnak, addig az agy az információfeldolgozás szempontjából azonosítódik a számítógéppel. Az emberi és gépi részek metaforikusságai metonímiába is átcsaphatnak, amely a cyberpunk irodalom jellegzetességének tekinthető, gondoljunk csak William Gibson *Neurománc* című művére, ahol a világban természetesek az emberek gépi implantátumai.⁴ A *Mátrix*-trilógia (The Matrix Trilogy. Andy Wachowski,

² Füzi Izabella, *Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – Kortárs filmelmélet magyarul*, 1. Médium, medialitás, adaptáció, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0.

³ Bakonyi Géza, *A hálózat használata a nyelv és irodalomtudomány területén* (Budapest: N.I.I.F., 1997), 27.

⁴ Vö. William Gibson, „Neurománc”, ford., Ajkay Örkény, in uő, *William Gibson teljes Neurománc univerzuma*, (Szeged: Szukits, 2005), 7-218.

Lana Wachowski, 1999, 2003) továbblép az emberek számítástechnikai alapú meghatározásán, hiszen Istent egy teremtetőprogramként képzei el.

A metaforák átalakulása egy olyan szemlélet- és tapasztalatbeli változás jele, amelyet a digitális kultúra hozott magával. Az új látásmód új kulturális közeg kialakulásával jár, ami nemcsak bizonyos szegmensekre gyakorol hatást, hanem radikálisan átformálja életünk minden egyes részterületét.

[A] multimédia talán legfontosabb vonása az, hogy *saját fennhatóság alá von szinte minden kulturális megnyilvánulást, azok teljes sokszínűségében*. A multimédia beköszöntése egyet jelent az audiovizuális és nyomtatott média elkülönülésének vagy akár megkülönböztethetőségének megszűnésével, a populáris kultúra és a magas kultúra a szórakozás és a tájékozódás, az oktatás és az indoktrináció közötti különbségek eltűnésével. Minden kulturális kifejeződés – a legrosszabbaktól a legjobbakig, az elitistától a populárisig, - összetalálkozik ebben a digitális univerzumban, amely egy óriási történelmietlen hipertext keretében összekapcsolja a kommunikatív elme múltbeli, jelenlegi és jövőbeli megnyilvánulásait. Ezzel a bűvészmutatvánnyal a multimédia új szimbolikus környezetet teremt: a virtualitást valóságunkká teszi.⁵

A kulturális mozgás nem csak az újmédiára gyakorolt hatást – az irodalom is átrendeződött ezen vonalak mentén. A változás szemmel látható az olvasási módok átalakulásában, de mindemellett egy tematikus átrendeződés is megfigyelhető, ami a műfajok közti határvonalak elmosódását és átalakulását eredményezte. A korábban említett cyberpunk irodalom is ebben a közegben született meg, fókuszában az ember és kibertér kapcsolatával. A cyberpunk explicit módon foglalkozik a mediális fordulattal, engem azonban mégis ennek implicit előfordulása érdekel, amely a fantasy zsánerében realizálódik. Meglepően hangozhat, hogy egy (többnyire) feudális, középkori viszonyok között játszódó történet – transzcendentális univerzumként tálalva – technicizált és racionális világunkat reprezentálhatja. A mágiával, csodával és különleges lényekkel átitott fantasynek a modernitást többnyire elvető, mesei kozmosza teljesen szembenállónak tűnik materialista, felvilágosodott nézőpontunkkal. Ennek következtében az effajta fikciót általában úgy tartják számon, mint ami utat nyit a technika-birodalom elhagyásához.

⁵ Manuel Castells, *A hálózati társadalom kialakulása*, ford. Rohonyi András (Budapest: Gondolat, 2005), 489.

Ez a pont látszólag ellentétet képez azzal a gondolattal, hogy a fantasy a digitális kultúra reprezentációja lenne, pedig ezek a regiszterek bizonyos esetekben összemosódhatnak populáris filmekben, sorozatokban, vagy akár mesékben is.

Talán az egyik epizódról epizódra végigkövethető azonosítás a *Scooby Dooban* érvényesül, hiszen a fantasy tárházából érkező archetipikus szörnyekről minden egyes alkalommal kiderül, hogy csak jelmezek, hologramok vagy gépek, de ha visszaemlékszünk az Ősvarázsló szavaira, akkor is hasonló egybecsúszással találkozunk. Ugyanezzel a tematikus összemosással játszik el a *Csillagkapu* (Stargate SG-1, 1997-2006) című sci-fi sorozat két 2007-es epizódja (10. évad 10-11. rész), ahol a szereplők egy olyan küldetésen vesznek részt, mely a románcok Frye által kimerítően tárgyalt narratív struktúráját⁶ követi. De nemcsak a narratíva teremti meg a kapcsolatot, a díszletek is ezt a környezetet eleve-nítik fel. A keresést különböző „csodás” elemek akadályozzák, amelyekről kiderül, hogy „tudományos” alapokon nyugszanak. Az egyik ilyen egy valósnak tűnő sárkány, akinek a titkát hamar leleplezi az egyik főhős: egy digitális hologramról van szó, ami „tűzfalként” működik, vagyis olyan védőprogramként, amely az illetékteleneket nem engedi hozzá-jutni a keresett dologhoz. Hogy „kikapcsolják”, meg kell adniuk a jelszót, ami a billentyű-zet hiányában, verbális úton történik meg, mintegy „varázsszóként” működve eltünteti a sárkányt, így nagyfokú hasonlóságot mutat Bakonyi hacker és varázsló párhuzamával. A két epizód esetében hangsúlyos, hogy a tudomány demisztifikálja azt a csodát, amely a fantasyben a legtöbb esetben magyarázat nélkül marad.

Úgy gondolom, ezek a példák bemutatják, hogy a fantasy és digitális kultúra között valamilyen kapcsolat körvonalazható, sőt, a fantasy egyik mozgatórugója éppen a számítástechnika lehet. Kevés olyan példa jelentkezik, amely implicit módon játszik el érintkezésükkel. Mégis azt próbálom bizonyítani, hogy nemcsak felszíni kapcsolatuk lehet, hanem a fantasyt meghatározó szegmensnek tekinthető az informatika. Tézisem is kapcsolatuk bizonyítására fókuszál, mely szerint a fantasy műfajának divatossá és dominánssá válását, illetve jelenleg meghatározó formanyelvét a populáris műfajban szövegszerűsége, valamint a benne ábrázolt világok többnyire technofób jellege ellené-re is a digitális kultúra és újmédia tette lehetővé. A fantasy a mese és a románc újmé-dia által mediált, és ezáltal sajátosan ezredvégi verziója, mely struktúrájában és funkci-onális vonatkozásában is szoros kapcsolatot ápol a számítástechnikával, sőt, még in-kább magával az internettel.

⁶ Northrop Frye, „A nyár műthosza: a románc”, in uő, *A kritika anatómiája*, ford. Szili József (Buda-pest: Helikon Kiadó, 1998), 159.

A fantasy alapjául Tolkien műve szolgál elsődleges mintaként, tematikája pedig a legtöbb alzsáner esetén a románc archetipikus történeti és narratív sémáját követi, valamint gyakran a *mágikus gondolkodás* jellemzőit is magán viseli, vagy legalábbis megidézi. A mágikus (vagy *mitikus*) gondolkodás a világra, illetve történéseire reflektáló értelmezés, amely egy ciklikus tér- és időérzékelési tapasztalatban gyökerezik, ugyanakkor ez a gondolkodásmód a digitális kultúrával újra teret kap.⁷ A mágikus gondolkodás értelmében, a világban minden összefügg mindennel, amely korunkban a technikai összekötöttség és a folytonos információáramlás révén valósul meg, ami viszont a high-tech információs kultúra egyik legsajátosabb hozadéka. Az a gondolkodásbeli „forradalom”, amit magával hozott, a lineárisról a multilineáris (avagy asszociatív) gondolkodásra helyezte át a hangsúlyt, ami nem az okozatiságon alapul, hanem a véletlen egybeeséseken: „Térbeli értelemben a dolgok és emberek technológiailag – és egyben mágikusan – »összekapcsoltnak« tűnnek”, amely így a mitikus értelmezések felé fordítja a figyelmet.⁸ Ebben az esetben a fantasy olyan világértelmezésként jelenik meg, amely a technika működését misztifikálva nyújt egyfajta reflexiót.

A fantasy archetipikus narratívája, amely a románcokból és eposzokból merít, alakításuk és alakulásuk szempontjából a számítógépes játékok algoritmikus struktúrájával és az adatbázis-logikával mutatnak hasonlóságot. A fantasy nem a játékok származéka, bár kétségkívül hatást gyakorolnak egymásra, hiszen bizonyos tulajdonságok átjárnak közöttük. A választási lehetőségek beíródnak a könyvekbe (például Böszörményi Gyula *Rémálmom*-trológiájában a kötetek végén két lezárás lehetősége nyílik meg, amelyekből az olvasók választhatták ki szavazással, hogy melyik szerint haladjon tovább a történet), a könyvekből pedig a tolkienit adaptálják, amelynek főbb építőelemei újra és újra visszatérnek a játékokban. Mint Makai Péter Kristóf is bemutatja, Tolkien világa és a számítógépes játékok rendkívül szoros kapcsolatban állnak egymással a „mentális szimuláció” és a tolkienitündérmese-elmélet közös aspektusainak következtében, hiszen egy-egy „másodlagos világot” hoznak létre, amelyek hasonló módon épülnek ki.⁹ Elképzelésem szerint a Tolkien utáni fantasy a digitális kultúra jegyeit viseli magán, ami megnyilvánul a fantasy-világokba fűzhető újabb történetekben, ami a hypertext(-szerkezet) működését tükrözi. Mivel a fantasy struktúrájának felépítése hason-

⁷ Vivian Sobchack, „Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában”, ford., Erdei Lilla, in *Apertúra* (2015/tavasz-nyár), <http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>.

⁸ Ua.

⁹ vö. Makai Péter Kristóf, „Faërian Cyberdrama: When Fantasy becomes Virtual Reality”, in *Tolkien Studies: Volume VII.*, szerk. Douglas A. Anderson, Michael D.C. Drout, Verlyn Flieger (West Virginia University Press, 2010), 36-40.

lóságot mutat a számítástechnikából ismert struktúrákkal, ezért jellemzem dolgozatomban az *adatbázis*, az *algoritmus* és a *hypertext* fogalmával az intertextualitás, a konnotáció, az allúzió vagy pedig a forrásfeldolgozás terminusok helyett. A bevezetett (és a kultúr- és filmkritikában már elterjedt) informatikai terminusok használatának oka, hogy érzékeltesse a modern fantasy informatikai befolyásoltságát, és a digitális kultúrába való beágyazottságát. Az intertextualitás háttérbe szorítása a hypertext javára azt a sajátos szerveződést hivatott tükrözni, amelyet Castells *virtuális valóságossá* vagy *tapasztalativá*¹⁰ válásnak nevez.

2. A FANTASY

2.1. A *fantasy* a *todorovi fantasztikus rendszerben*

„[E]gyes teoretikusok szerint a fantasztikus irodalom maga is műfaj – ez esetben a *fantasy* ennek alműfajaként jelenik meg, más szerzők szerint a *fantasy* és a *fantasztikus* tulajdonképpen egy és ugyanaz, csak kifejezőeszközei tekintetében mutat eltéréseket.”

¹¹- írja Galuska László Pál, aki Tzvetan Todorovra alapozza feltevését. Todorov szerint a fantasztikum akkor van jelen, ha

[e]gy olyan világban, mely nagyon is a miénk, amelyet ismerünk, melyben sem ördögök, sem szilfidek, sem vámpírok nem léteznek, bekövetkezik egy olyan esemény, melyet nem tudunk megmagyarázni e jól ismert világ törvényeivel. Az esemény észlelőjének két lehetséges megoldás közül kell választania. Vagy az érzékek csalódásáról van szó, a képzelet munkájáról, s ekkor a világ törvényei fennmaradhatnak jelenlegi formájukban [különös] – vagy az esemény valóban végbement, a valóság része, ám ez esetben ezt a valóságot számunkra ismeretlen törvények szabályozzák [csodás].¹²

A fantasztikum illetően kétértelműségéből kilépve jutunk el a két szomszédos műfaj valamelyikébe: vagy a csodásba vagy a különösbe.¹³ A csodás kategóriájába tartoznak a

¹⁰ Castells, *A hálózati társadalom kialakulása*, 490.

¹¹ Galuska László Pál, „TIPOLOGIA FANTASTICA: A fantasztikus irodalom tipológiájáról és műfajelméleteiből”, *GRADUS 2* (2015/1): 22.

¹² Tzvetan Todorov, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002), 25.

¹³ Uo. 41-2.

mesék, románcok és mítoszok, s mivel a fantasy sok esetben a felsorolt műfajok felől közelíthető meg, illetve tükrözi ezek szöveghagyományait, így a szövegek a *tisztán csodás* kategóriájába sorolandók (noha Todorov nem beszél a fantasy műfajáról). Nem szükséges teljesen elválasztani a fantasyt gyökereitől, elvégre hibrid műfaj: kaland, küldetés (quest) és akció keveredik benne a mesei motívumok mellett.¹⁴

A todorovi definíció - az adott „fiktív” világ törvényeire való hivatkozás, illetve a „mi” világunktól való különbségének hangsúlyozása¹⁵ - a fantasy egy olyan jellemzőjét is „tartalmazza”, amely szinte minden meghatározásban szerepet játszik. Nevezetesen a műfajra jellemző saját „lehetséges világok” létrehozásának igyekezetét, melyet gyakorta „szubkreációként” aposztrofálnak. Stemler Miklósnál is a teremtés kerül előtérbe, hiszen az foglalkoztatja, hogy „milyen módozatokon keresztül épül ki Középfölde valósága”; a fantasyvel szemben fontos kritériumként lép fel nála, hogy „az elbeszélte valóság lényegileg *más* legyen, mint a befogadó valósága [...], ne leplezze le fikcióságot”.¹⁶ Varga Illés is a világépítéssel foglalkozik, amikor azt állítja William Morris kapcsán, hogy „számos olyan elem, írói eszköz megjelenik, amelyek később tipikusan és kimondottan a *fantasy*-irodalomra jellemző stíuselemek lesznek. Ilyenek az archaikus nyelv, a középkori környezet, a másodlagos világ, a heroikus kalandok, a varázslók és szörnyek mint szereplők”.¹⁷

2.2. Alzsánerek

A fantasy, akárcsak a többi műfaj, változásai során különböző alzsánereket hívott életre, amelyek elkülönítésének alapja az ábrázolt világtól, a narratív struktúrától, illetve az integrált természetfeletti aspektusoktól függ. Az egyes tendenciák között nem mindig lehet éles határvonalat húzni, hiszen gyakran a regényekre is több irányzat lehet jellemző. Jelen részben csak azokat az alzműfajokat emelem ki, amelyek munkám horizontján felmerülnek.

¹⁴ Sz. Molnár Szilvia, „A fantasy-filmek mitikus narrációjáról”, *Prae* 13 (2003/1): 30-1.

¹⁵ Galuska, „TIPOLOGIA FANTASTICA: A fantasztikus irodalom tipológiájáról és műfajelméleteiből”, 25.

¹⁶ Stemler Miklós, „A világteremtés poétikája”, *Prae* 13 (2003/1): 5, 8.

¹⁷ Tolkien Világa (rádiósorozat), *A fantasy - az Aurin szerkesztői a fantasy történetéről*, (2006), <http://tolkien.hu/index.php/tolkien/item/2075-tolkien-vilaga-radiosorozat-a-fantasy-az-aurin-szerkesztői-a-fantasy-toerteneterol>.

A *heroic fantasy* (*sword'n'sorcery*) típusú történetekben a harcok és kalandok sorozata kerül előtérbe, fő karakterei közé pedig a tolvaj, a kardforgató, valamint a mágus tartozik. Robert E. Howard barbár hőséne (Conan) történetei is ezt az irányzatot képviselik.¹⁸ Az *epic* vagy *high fantasy* teljes egészében másodlagos világgal rendelkezik, az univerzum kidolgozottsága igen részletes (mítoszteremtő), a kaland pedig általában a világ megmentésére irányul. Ezt a vonalat képviseli *A Gyűrűk Ura*.

A *low fantasy* másodlagos világban vagy akár a mi világunkban is játszódhat. A központjában nem a kaland vagy varázslat áll, hanem a politikai játszmákra és társadalmi problémákra fekteti a hangsúlyt, akárcsak George R. R. Martin *A tűz és jég dala*-ciklusa.¹⁹ Galuska László Pál tanulmánya szerint a *low fantasy* olyan történetet mesél el, amely a reális világba „betolakodó” természetfelettel foglalkozik, például: Robert Holdstock *A Mitágó-erdő*.²⁰ A két behatárolás közt egy fontos különbséget fedezhetünk fel: Farkasnál a másodlagos világ megengedett, míg Galuskánál nem. A korábbi elképzelés akkor működhet másodlagos világ esetén, ha az szinte elveti a természetfeletti vetett hitet (ezt láthatjuk Martin regényciklusában, hiszen a déliek nem hisznek az északiak „babonáiban”). A *low fantasy* esetében szerencsésebbnek tartom a Galuska-féle megközelítést, hiszen a *high fantasy*-ra jellemző világ- és mítoszteremtés jelenik meg Martin történeteivel, így a *low fantasy*-re a *high fantasy* oppozíciójaként tekintek (bár mindkét nézőpontja elfogadott).²¹

Dark fantasy-nek tekinthetjük azokat a műveket, amelyek a horror elemeit is felhasználják, de mégis elhatárolhatóak tőle. Erre a típusra az erőszak hangsúlyosabb alkalmazása jellemző, ráadásul a fekete-fehér karakterek is árnyalódnak. Ilyen Mark Lawrence *A Széthullott birodalom*-trilógiája vagy *A vörös királynő háborúja*-trilógiája. A *paranormal romance* olyan nem-ember lényeket szerepeltet, akik romantikus kapcsolatba bonyolódnak a hőssel (Ld. Stephenie Meyer-től az *Alkonyat*).²²

A *planetary romance*, *science fantasy* olyan műveket takar, amelyek a fantasy és a sci-fi határán mozognak. Tematikus szinten a fantasyből merít, míg díszletei a sci-fi-ből

¹⁸ Farkas Balázs, „A fantasy feltérképezése”, in Farkas Balázs, *A fantasy irodalomtörténete és kritikai megközelítés*, <https://fantasyirodalom.wordpress.com/1-a-fantasy-felterkepezese/>.

¹⁹ Ua.

²⁰ Galuska, „TIPOLOGIA FANTASTICA: A fantasztikus irodalom tipológiájáról és műfajelméleteiből”, 32.

²¹ Vö. Best Fantasy Books. <http://bestfantasybooks.com/low-fantasy.html>.

²² Farkas, „A fantasy feltérképezése”.

származnak, viszont ez a kettősség akár fel is cserélődhet.²³ Ebbe a kategóriába sorolható a később még említésre kerülő *Az Égett-hegyi könyvtár*.

2.3. Sci-fi és fantasy elkülönítése

Bizonyos esetekben nehéz egymástól elválasztani a sci-fit és a fantasyt, elvégre megesisik, hogy a kettő közötti határvonal nem különül el világosan, sőt, össze is mosódhat a két irányzat, így létrehozhat hibrid műfajokat, alszánereket, ahol a két áramlat együttesen van jelen (például a *science fantasy*). Mi alapján húzzuk meg a határvonalat a sci-fi és fantasy között? Kornya Zsolt álláspontja szerint a különbséget (ezúttal is) a valóságábrázolásban kell keresni. Igaz, hogy mindkettő elrugaszkodik a realitás talajától, de a sci-fi esetén megfigyelhető egy törekvés arra, hogy mindezt racionális keretek között vigye véghez, míg a fantasyból hiányzik ez a fajta tudományos alapú szándék, helyette öntörvényű világteremtés vezérli.²⁴

Lengyel Péter a különbséget a világ modernitásában látja: a science-fiction egy high-tech technikával felszerelt ultramodern és tudományosan fejlett világban játszódik, míg a fantasy a civilizációt és a modernséget veti el, ezért irracionalitás és transzcendentalitás jellemzi a misztikum iránti vonzalmát.²⁵ Lengyel felfogása a fantasyhez tapadó képzettársításból következik, hiszen korai képviselőire jellemző környezetet idézi meg kijelentésével. Kétségtől a legismertebbekre ez a tendencia jellemző (Howard *Conan-sorozata*, *A Gyűrűk Ura* világa, *A tűz és jég dala*-ciklus), de a kortárs környezetben játszódó történetekre vagy a paranormal romance-ekre mégsem vonatkoztatható maradéktalanul. A *Harry Potter* is kortárs környezetben játszódik, ahol a muglik társadalma és műveltsége tükröződik a varázslók berendezkedésében (változás figyelhető meg műveltségükben horizonteltolódásaik miatt), így nem veti el sem a civilizációt, sem a modernséget, hanem éppen a modernség és mágikus felfogás aspektusai ötvöződnék benne. Ha a tudományos technika hiányát érti Lengyel a civilizáció és modernség ignorálásában, akkor megállapítása mégis helyénvalónak tekinthető, hiszen

²³ Ua.

²⁴ Kornya Zsolt, *A képzelet egy másik világa*, 3. bekezdés (1988), <http://fantasycentrum.hu/old/VEGYES/fantasy.htm>.

²⁵ Lengyel Péter, *Széljegyzetek egy műfajhoz: a fantasy világa*, 5. bekezdés (2008), http://kulturpart.hu/2008/07/20/szeljegyzetek_egy_mufajhoz_a_fantasy_vilaga.

a *Harry Potter*ben is szinte minden esetben a mágia felcseréli a tudományt. Kérdéses, hogy a lefestett korra vagy a világ működésére vonatkoztatandó a meglátása.

Novák Csanád szerint a fantasyt sokan a sci-fi egyik vadhajtásának vagy mellékágának tekintik, de megjegyzi, hogy ez a leszámazási kapcsolat inkább fordítva igaz, elvégre a fantasy gyökerei mélyebbre nyúlnak vissza. Kiemeli hasonlóságukként, hogy mindkettőre a *teremtő képzelet* jellemző, differenciájukat pedig az alapján állapítja meg, hogy mire irányulnak. A sci-fi „az ember, a társadalom, erkölcsi, morális szféráit veszi célba és a jövőbe vetítve”, míg a fantasy „jóval mélyebbre nyúl, a tudatalattival, az ösztönvilággal manipulál”.²⁶ Ebből következően az utóbbi forrása a mondavilágokból, legendákból, vágyakból és álmokból táplálkozik. A másik fontos aspektusa, hogy a fantasyben (általában) nem a mai értelemben vett természettudományos gondolkodás működését figyelhetjük meg, hanem a középkori (vagy annak tekintett) hagyomány elemeit építi be, mint például az alkímia, az asztrológia vagy a mágia. Novák összegzése szerint „minden mű, amely a tiszta fantáziára épít, melyben a különös dolgokat, az érthetlent nem lehet tudományosan megmagyarázni, fantasynek számít”.²⁷

Röviden: az ismert világtól eltérő elemek bemutatásának módja szolgáltatja a két alműfaj elkülönítését, ami pedig a tudományos alapok használatában nyilvánul meg. Reprezentációs szinten a sci-fi él a technikai és tudományos megközelítésekkel, míg a fantasy technofóbnak tűnik.

2.4. A fantasy meghatározása

A „teremtett” világ a legtöbb kritikus szerint elősorban az olvasó (és író) aktuális világából való menekülést célozza.²⁸ Stemler és Varga tanulmányában is visszatérő jellemző az „eszképizmus”, amellyel a műfaj vonzó aspektusait igyekeznek behatárolni. De mégis, mi elől kínál menekülést a fantasy? Az eszképizmus egy olyan transzformációs aktus, ahol egy jobb világképbe oltott morális küzdelemmé válnak a hétköznapi nehézségek. Szinte nincs olyan műfaji kritika, amely ne említené meg, hogy a fantasy kiútként jelentkezik a hétköznapiakból. Sobchack szerint a fantasyre a vágybeteljesítés jel-

²⁶ Novák Csanád, *Novák Csanád utószava*, <http://www.fantasycentrum.hu/old/VEGYES/Novak-Csanad-A-fantasyrol.pdf>.

²⁷ Ua.

²⁸ Krasznai Zoltán, *Gondolatok a fantasy-ellenességről* (2006), <http://lfg.hu/13278/rpg/szerepjatekrol/gondolatok-a-fantasy-ellenessegrol/>.

lemző,²⁹ míg Sz. Molnár Szilvia szerint „az emberi társas viselkedés és a környezettel való együttélés emocionális viszonyait” reprezentálják.³⁰ A kiszakadás a másodlagos világok teremtésével valósul meg, amelyek típusukban és működésükben is mások, mint a „mi világunk”, de mégis egy lehetséges világként értelmeződnek: a fantasy

[...] önmagában koherens narratíva. Amikor ebben a világban játszódik, olyan történetet mesél el, ami lehetetlen egy általunk észlelt világban; amikor egy másik világban játszódik, az a másik világ lesz lehetetlen, bár a történetek, amelyek ott játszódnak, lehetségesek a saját szabályainak értelmében.³¹

Ugyanakkor, ha a fantasyt mint „racionalizálatlan” világot vennénk figyelembe, akkor a mesékre, homéroszi eposzokra is fantasyként kellene tekintenünk. A műfajt sajátos reprezentációs technikája különíti el a meséktől, mítoszoktól, románcoktól. Bár a narratíva archetipikus karakterekből építkezik, ezek mégsem vázaltszerűek, hiszen kidolgozásuk a realista történetmondás szabályaihoz idomul. Stemler Miklós írja *A Gyűrűk Urával* összefüggésben:

a szerepek megsokszorozása [...] a csodás keretein belül nem értelmezhető használata a realista írásmódot idézi meg. [...] Ilyen az elbeszelt világ múltjáról, jövőjéről szóló információk folyamatos áramoltatása egy erre funkcionizált szereplőn (Gandalf) keresztül (*appeal of memory*), a leírások (*description*) fontos szerepe, a hős defokalizációja (*defocalization of the hero*), ami megengedi azt, hogy több nézőpontból ismerhessük meg a történeteket, és több párhuzamosan futó történetet tesz lehetővé, ami növeli az információk bőségét. Hasonló elem a szemiológiai kompenzáció (*semiological compensation*), ami az elbeszelt világban keringtetett nagyszámú információt a befogadó számára illusztrációk, táblázatok, családfák formájában is hozzáférhetővé teszi; a karakterek pszichológiai motiváltsága (*psychological motivation of characters*), a semleges elbeszélő hang (*demodalisation*), ami a nyelvet áttetszőként kezeli, egyszerű eszközként a világ leírására; az eltérő diskurzusok párhuzamos jelenléte (*the parallel story*), ame-

²⁹ Sobchack „Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában”.

³⁰ Sz. Molnár, „A fantasy-filmek mitikus narrációjáról”, 30.

³¹ Farkas, „A fantasy feltérképezése”.

lyek révén az olvasó számára elérhetővé válik az elbeszélte világ totalitása, annak történelmében, földrajzában stb. keresztül.³²

A mágia középponti szerepe miatt első pillantásra azt gondolhatnánk, hogy a fantasy a racionalitás és realitás elől nyújt menedéket, de kimutatható, hogy a csodás eseményeket a modern világértelmezésnek megfelelően racionalizálja; (általában) feudális környezetbe helyezett realisztikus reprezentációkat kínál a korábbi stilizált elemek helyett.³³ Vivian Sobchack is a racionális és a mágikus újabb keletű egybefonódására hívja fel a figyelmet, amikor a fantasy lényegét a mágikus gondolkodásban jelöli meg, amely eredendően a primitív törzsekre jellemző felfogás ugyan, de korunkban visszatér: a hihetetlenül gyorsan fejlődő technikai vívmányok szinte varázslatként, mágiaként hatnak, az elektronikus berendezések működési mechanizmusai egyre inkább rejtve maradnak az átlagember előtt (bár továbbra is az elvileg megmagyarázható kategóriájába tartoznak).³⁴ Visszatérve Sz. Molnár kijelentéséhez, az ember-technika viszony az ember és környezete viszonyaként is értelmezhető, ez pedig a mágikus gondolkodásban is testet ölthet. A racionális világkép mágikus reprezentációjaként olvasható Scott Hawkins *Az Égett-hegyi könyvtár* című regénye, ha az egyik hős (Steve) szemszögéből értelmezzük a művet, hiszen a könyvtárosok mágiát hajtanak végre, noha valójában „csak ismerik (és használják)” a természet és technika működési mechanizmusát.³⁵

Ha nem a racionalitás, akkor talán a digitális kultúra elől kínál menekülést a fantasy? Kétségtelen, hogy a cyberpunkkal szemben itt nincsenek hackerek, számítógépek, mobiltelefon vagy internet, ugyanakkor éppen azok köre rajong érte a legjobban, akik a technológiát is bálványozzák (ezt a szubkultúrát újabban „geek”-ként szokás aposztrofálni). A számítógépes játékok jó része középkorit imitáló környezetben játszódik és fantasy cselekménnyel operál, ami azt jelzi, hogy a felhasználók számára ez a két kulturális szegmens nem áll ellentmondásban, sőt, éppen ellenkezőleg, mint azt a továbbiakban bizonyítani is próbálok.

³² Stemler, „A világteremtés poétikája”, 6.

³³ Hódosy Annamária, „A fantázia informatikája”, *Literatúra* (2000/3): 304.

³⁴ Sobchack, „Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában”.

³⁵ A könyvtárosok ún. katalógusokban szereznek jártasságot, amelyet mesteri szinten elsajátítanak. Az egyes katalógusok egy-egy ismeretnek felel meg (pl. gyógyítás, háború, idegen nyelvek), tizenkettőt különítenek el belőlük. Igen érdekes, hogy a gyógyítás katalógusa az életre keltéssel is foglalkozik, tehát az orvoslás minden szegmensére kiterjed. Maga a regény műfaji hibrid, a sci-fi és fantasy elemeit is juttatja hozzá horror elemekkel kombinálva. Id. Scott Hawkins: *Az Égett-hegyi könyvtár*, ford. Rusznay Csaba (Budapest: Fumax, 2016)

3. FOGALMI KERET

Felmerülhet a kérdés, hogy miért jellemzek informatikai terminusokkal olyan mechanizmust, amely akár az ismert irodalomelméleti terminustárral is megközelíthető. Már a strukturalista irodalomtudomány is bemutatta, hogy a fikciós szöveg a szelekció és kombináció elve szerint épül fel, amely az adatbázis-logika alapját is képezi. A strukturalisták zárt struktúráképzetét a posztstrukturalizmus nyitotta meg a konnotáció és allúzió értelmezés-függő alakzataival, az intertextualitást pedig egyre inkább a szöveg általános működési mechanizmusaként kezelte. A posztstrukturalista irodalomtudomány paradigmává emelte az ecoi „nyitott művet”,³⁶ majd a művet szembeállította a barthes-i „szöveg”³⁷ elképzeléssel, amely szerint nincs egységes alkotás, csak olvasatok léteznek. Ez a működés analógiát mutat a hypertext decentralizált, nyitott és több módon bejárható struktúrájával.

Nemcsak arról van szó, hogy az ismert irodalomelméleti fogalmakat kódolom át az informatika nyelvére, hanem arról, hogy a posztstrukturalizmus '80-as években közép-pontba került terminusai sem választhatóak el az informatikától. Ahogy Landow írja:

Az irodalomelmélet szakértőinek megállapításai és a számítástechnika teoretikusainak kijelentései jelentős hasonlóságot mutatnak. E két terület szakértői - többnyire egymástól függetlenül - olyan evidenciákkal szolgálnak, melyek nagy horderejű változások közepette utat mutatnak a kortárs epiztemébe. Bizonyos vagyok benne, hogy Jacques Derrida és Theodor Nelson, Roland Barthes és Andries van Dam írásaival egy paradigmaváltás vette kezdetét. Úgy vélem, mindkét névpárból egy ismeretlen lesz az olvasók többsége előtt.³⁸

Landow szerint a '90-es évek irodalomelméletének legfelkapottabb fogalmai az utalás (link), a háló (net) és a szövet (text), amelyek a hypertextus előképének is felfoghatók, vagy legalábbis olyan képzetek, amelyek a számítógép által prezentált szövegfolyamat

³⁶ Umberto Eco, „A nyitott mű poétikája”, in uő, *Nyitott mű*, ford. Dobolán Katalin (Budapest: Európa, 1998), 77.

³⁷ Roland Barthes, „A műtől a szöveg felé”, ford. Kovács Sándor, in uő, *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris, 1996), 68.

³⁸ George P. Landow, *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?*, <http://artpool.hu/hypermedia/landow.html>.

működésének újszerű és rohamos népszerűsödése miatt váltak felkapottá.³⁹ Az irodalomtudomány nincs egyedül befolyásoltságával, hiszen az újmédia más tudományterületekre is hatott, amely a hálózat modelljének előtérbe kerülését eredményezte:

Az új kifejezési formák iránti kutatás során sok teoretikus és kreatív alkotó gravitált a „háló” trópusa felé, amelyet többnyire decentralizált csomópontok közötti megszámlálhatatlan kapcsolat képében vizionáltak. Ez az önmagában absztrakt elgondolás az ökológia, a gazdaságtan, a politika és a kultúra kontextusában is használható, mégis, a háló elsősorban az információs és kommunikációs technológiával asszociálódik.⁴⁰

3.1. Adatbázis

Az adatbázis új kulturális modellként jelentkezik, hiszen a világot rendezetlen, végtelen gyűjteményként jellemzi, amelynek leképzésére ez a rendszer mintaként szolgálhat. Az adatbázis nem újdonság, hiszen a könyvtárak is (nem virtuális) adatbázisoknak felelnek meg, de a digitális kultúra hatására válhatott még meghatározóbbá, elvégre az újmédia eszközei az adatbázis elvén működnek. Az informatikában az adatbázist adatok rendezett gyűjteményeként határozzák meg, de ez a definíció módosul Lev Manovichnál, hiszen nála az adatbázis „olyan adatok gyűjteménye, amelyet a felhasználó különféle műveletek végrehajtásához alkalmazhat”, ezért az interneten talál igazán otthonra.⁴¹

Manovich az adatbázist rendezetlen adatok összességeként képzei el, amelynek elemei között semmilyen ok-okozati vagy logikai összefüggés nem állítható fel. Ez az idealizált forma tehát nem mesél történetet, nem támogat narratív formát. Ilyen típusú rendezetlen, narrativitást mellőző struktúrák jelennek meg az elektronikus enciklopédiákban, bibliográfiákban, illetve egy-egy tematikus weboldal is adatstruktúráknak felel meg

³⁹ Ua.

⁴⁰ „In this search for new forms, many theorists as well as creative writers have gravitated toward the trope of the “network,” usually envisioned as a decentralized system of nodes connected by multiple links. In itself an abstract concept that can be used in the context of ecology, economics, politics, or culture, the network is often most immediately associated with information and communications technologies” Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global* (Oxford: Oxford University Press, 2008): 65. (fordítás tőlem)

⁴¹ Lev Manovich, „Az adatbázis mint szimbolikus forma”, *Apertúra* (2009/ősz): <http://uj.apertura.hu/2009/osz/manovich/>.

(képek, szövegek, linkek halmaza). Az oldalak nyitottságuk miatt bővíthetőek a felhasználók által, és mivel nem csak egytípusú elemeket tartalmazhatnak, így képeket, szöveget vagy videókat is az adatbázishoz kapcsolhatnak. Mivel egyidejűleg nemcsak egy oldal épül egy témára vagy dologra, így az elemek ismétlődhetnek az oldalakon. A weblapok tematikussága miatt feltételezhető valamilyen narratíva érvényesülése. Manovich sem zárja ki ennek a lehetőségét: a rendezetlenség csak az ideális állapotot képviseli, hiszen „a média logikájában semmi nem segíti elő a létrehozását [narratíváét]”.⁴² A rendezés elvét követik a középkori enciklopédiák is, amelyek a hét szabad művészet ágai szerint rendszerezték az anyagot, de a könyvtárak, telefonkönyvek is rendezett adatbázisként foghatóak fel. Az adatbázis már a *Don Quijote*-ban is fellelhető, hiszen „átszövi egy elképzelt enciklopédia”, amely a lovagregények jelenlétéből fakad.⁴³

A posztmodern irodalom is játszik az adatbázis-logikával, erre épít például Milorad Pavić *Kazár szótára*. A szócikkekből rekonstruálható történet az egyes fordítások következtében is mozgásban van, így a befogadása más és más módon történik különböző nyelveken. Az olvasás módjának szabadsága is fokozottan és hangsúlyosan megjelenik, hiszen nem egy lineáris narratívával találkozunk az olvasó, hanem fragmentumokkal. A *Kazár szótár* egyes szócikkei felfoghatóak adatokként, amelyek mindig az adott nyelv ábécéjének megfelelően rendeződnek sorba.

3.2. Algoritmus

Első ránézésre nem minden számítástechnikai program követi az adatbázis-logika elvét, gondoljunk csak a számítógépes játékokra, amelyek jó része (például szerepjátékok, mint a *Witcher*, *Skyrim*) történetet mesélnek el a felhasználónak. A történet nem az adatrendezés által születik, hanem az algoritmus és az adatbázis együttes működésével, mert az algoritmus segítségével az adatstruktúrák történetté szerveződnek.⁴⁴ Az algoritmus „[e]gy adott probléma programmatikus megoldását jelentő, elemi lépések véges számú halmaza által alkotott műveletsor”⁴⁵, vagyis egy probléma megoldására irányuló parancs vagy parancssorozat. A számítógépes programok is algoritmusokkal dolgoznak, különböző adatokból új adatokat hoznak létre az utasítások segítségével.

⁴² Ua.

⁴³ Ua.

⁴⁴ Ua.

⁴⁵ *PCforum.hu*, <http://pcforum.hu/szotar/?term=algoritmus>.

Az algoritmus működését, a számítógépes játékok segítségével vázolom fel röviden. A játékos szemszögéből a játéktér elemei (az adatok, adatstruktúrák) motiváltak lesznek, ezért felhasználja őket a játék során. A használat parancsok, parancssorok által valósul meg, ami az adatok algoritmusok általi összekötését eredményezi (az egyes parancsok, utasítások algoritmusok), amelyeket a játékos „táplál be”. Minden egyes lépés, ugrás, lövés vagy egyéb interakció egy-egy algoritmusnak feleltethető meg, amelyek folyamatosan követik egymást, így egy szekvenciális sort hozva létre, amely történetként képződik meg a felhasználóban (vagyis narratív formát támogat). Minden játék felépíti a saját logikai rendszerét, tehát egy sajátos algoritmusrendszerrel is rendelkezik, amit a felhasználónak kell feltárnia az előrehaladásával. Ez a rekonstrukciós folyamat adja a játékelmény kulcsát, hiszen a parancsok a játék algoritmusának adekvát módon választódnak ki. Manovichnál az algoritmus nem a lépések sorozatát jelenti, hanem az egész játékot átfogó logikai struktúrát, a játék célját.⁴⁶ Ezen a ponton szükségesnek érzem elkülöníteni a játék algoritmusát, illetve a felhasználó által betáplált algoritmusokat, hiszen a játék típusától függően működik egy nagy algoritmus, amely a kezdetből a végpontba való eljutás motivációját generálja, valamint a felhasználó algoritmusai az apró lépések sorozatában nyilvánul meg, amely a végponthoz vezet. A felhasználó algoritmusai felel meg az elemi lépések véges számú halmazának, amely egy probléma megoldására irányul; dolgozatom további részében ezt a megközelítést értem az algoritmus kifejezés alatt.

Az úgynevezett open-world játékoknak nincs meghatározott küldetéssorrendje, így teljesítésének idejét a játékos határozza meg. Ez egy elágazás formájában választási lehetőséget eredményez a felhasználónak, akinek így több „parancs” (vagyis választási) lehetőség adódik. A párbeszédetek esetén is érvényesül az alternatívák közti döntés, ha a felhasználó számára vannak felkínált közlési opciók, amik más-más következményt eredményeznek. A több opciónak köszönhetően kombinációs lehetőségek jönnek létre, amelyek némileg módosítják a játék folyamatát, így ellehetetlenítve azt, hogy csak egy történet rajzolódjon ki. Minden döntés után a játékos egyetlen narratív útvonalat választ ki a kombinációs sorból, így egyetlen narratív lehetőséget jár be, a felhasználó pedig a választásokkal megteremt egy saját narratívát. A lehetséges választásokból és kombinációikból megteremthető történetek összességét nevezi Manovich interaktív narratívának (vagy hypertext-szerű működése után hipernarratívának). Az interaktív

⁴⁶ Manovich, „Az adatbázis mint szimbolikus forma”

narratíva nem csak a játékokban érvényesül, hanem az adatbázis bejárására a kiépített linkeken keresztül is hipernarratívának minősül.⁴⁷

Az algoritmus jelenik meg a korábban említett *Rémálom*-trilógia esetén, hiszen az egyes részek mindig két alternatív befejezést kínálnak fel, amelyek alapján a történet folytatódhat. A kiadás után az olvasók szavazhattak arról, hogy melyik zárást szeretnék, melyiket folytassa a következő kötet. Az egyetlen ponton megjelenő felhasználói algoritmuson már túlmutatnak a *Kaland Játék Kockázat* sorozat kötetei, ahol kalandtöredékeket talál az olvasó, amelyek számokkal vannak ellátva. Minden egyes darab végén újabb szám vagy számok találhatóak, amelyek egy másik fragmentumra mutatnak. Azt, hogy melyik számmal jelölthöz lapozzon az olvasó (aki itt inkább felhasználó) vagy a szerencse (dobókocka) által dönti el vagy pedig saját kedve szerint választ a felkínált opcióknak megfelelően (pl. mikor egy barlanghoz ér az olvasó, az, hogy bemegy vagy sem, az ő döntésén múlik).

3.3. Hypertext

A hypertext Landow szerint a „szavak (vagy képek) csoportjaiból számtalan útvonallal, láncsal, nyomvonallal elektronikusan összekapcsolt, nyitott, soha nem befejezett textualitást képező szöveg, melyet a link, a csomópont, a hálózat, a háló és az útvonal kifejezéssel írunk le”.⁴⁸ A hypertext a lineáris formát váltja fel a multilineáris, amelyet linkekkel és csomópontokkal valósít meg, egy olyan hálózatot hozva létre, ahol a felhasználó egyik pontból a másikba több úton keresztül is eljuthat. A hálós és linkes szerveződés realizációjának legismertebb példája lehet az internet, amit a nyomtatás nem tör meg, így gyorsabb elérési utakat tesz lehetővé. Nemcsak a világhálón érvényesül a hypertextualitás, hanem a tanulmányokban, a szakszövegekben is, mert a hivatkozások egy hatalmas linkrendszert valósítanak meg, így az olvasás lineáris módját is megtöri és multilineáris, vagyis hálózatos transzformálja.⁴⁹ Az olvasás során a multilinearitás a szövegben megjelenő csomópontok által jön létre, amelyek azt a kilépési lehetőséget biztosítják a szövegben, amely többletjelentéssel ruházza fel (ezt részletesebben kifejtem az 5.3. részben). „A multilineáris struktúra esetében is alapvetően

⁴⁷ Ua.

⁴⁸ Landow, *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?*

⁴⁹ Ua.

lineáris szerkezetről beszélhetünk, mivel az olvasó nem mozoghat teljességgel szabadon a szövegben, el kell jutnia egy meghatározott végponthoz; szabadságát csupán az útvonalak kiválasztása közben gyakorolhatja”,⁵⁰ amelyet éppen a csomópont (a végpontnál szerencsésebb ez a kifejezés, mert közbeékelődésről, ráfonódásról van szó) nyit meg a felhasználó (az olvasó) számára.

Barthes is egy hálózatos rendszerként képzei el a szöveget,⁵¹ szerinte a szövegre mozgás jellemző, ami a jel jelölttel való viszonyában nyilvánul meg. Az egymásra vonatkozások érvényesülése a mű egyes pontjainak a többivel való összefüggésében nyilvánul meg, ami hálózatot hoz létre. A szöveg szimbólumaira csomópontokként tekinthetünk, hiszen ezek köré szerveződik a szöveg többi része. Mivel a hálózatban csak csomópontok vannak, így nem tudunk egyetlen centrumot hozzárendelni, vagyis megvalósul a szöveg mozgása, ami nyitottságot és lezáratlanságot idéz elő. Barthes folytonos intertextuális viszonyként képzei el a szöveget, ahol a vendégművek névtelenek, ezáltal visszakereshetetlenek, „idézőjel nélküli idézetekként” tekint rájuk. Az anonim intertextualitással hálózatosság valósul meg, a mű pedig determinált lesz a külvilág által, valamint a szerzőhöz kapcsolása és kapcsolódása alapján is (ezek a kontextusok a szöveg hálózatát bővítik).⁵² Landow is megjegyzi a hipertextről, hogy egy intertextuális rendszernek feleltethető meg, ezért a forma érvényesüléséhez nélkülözhetetlen az aktív olvasó, aki a szövegben átmeneti középpontokat jelöl meg, de ezek a centrumok áthelyeződhetnek a befogadótól függően. A hipertextuális központok vég nélkül újrateremthetők, tehát nyitottságot és befejezetlenséget képviselnek, megadva a hozzátoldás és bővítés lehetőségét.⁵³

A hypertext működését tükrözi Borges néhány novellája is. Például Az *Alef*ben, az Alef csomópontként értelmezhető, amelyben a világ minden egyes része realizálódik, így linkgyűjtő szerepben van.⁵⁴ A hypertext szerkezettel játszik el de Sade márki *Justine, avagy az erény meghurcoltatása*, illetve a *Juliette története, avagy a bűn virágzása* esetén, hiszen Justine és Juliette testvérek, történeteiket pedig az egyes művek mesélik, amelyek együtt egy nagyobb értelmezési teret nyitnak meg.

⁵⁰ Józsa Péter. „Multilineáris szerkezet”, in *Irodalom a digitális közegben*, 6.2., <http://mek.niif.hu/02300/02313/html/szakd62.htm>.

⁵¹ Landow, *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?*

⁵² Barthes, „A műtől a szöveg felé”, 69-71.

⁵³ Landow, *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?*

⁵⁴ Vö. Jorge Luis Borges, „Az Alef”, ford. Benyhe János, in *uő, Bábeli könyvtár* (Budapest: Európa, 2011), 93-108.

4. ÁLOMVILÁGOK – A FANTASY ÉS DIGITÁLIS KULTÚRA KAPCSOLATA

A fantasy metaforájaként gyakran az álom szolgál,⁵⁵ amely sokszor az interneten létrejövő közösségi oldalak megnevezése is, így utalva a másodlagos világokra, amelyeket megteremtene. Éppen az álomszerűségük, a másodlagos világgént való megjelenésük miatt a fantasy és a számítástechnika funkcionális tekintetben analógiát mutatnak. Olyan világot teremtenek meg, amelybe a felhasználók, az olvasók beléphetnek, így „kiszakadhatnak” a valóságból. Nem csak a fantasyhez társul az eszképzizmus mint jellemző, hanem az internettel és számítógépes játékokkal is összefüggésben álló fogalomról beszélünk. Az interneten a közösségi oldalak is egy másodlagos világot hoznak létre, a számítógépes játékok pedig egy, a fantasyhez hasonló univerzumot teremtenek meg.

A közösségi oldalak terepül szolgálnak egy másodlagos közösség és egyéniség megteremtéséhez, így a fantasyhez hasonló alternatív világot alkotnak meg a felhasználók. Az oldalakra való belépéskor a „reális” világbeli én eltűnik, a helyére pedig egy másik (többnyire a reklámok és fotómodellek diktálta trendekhez igazodó) identitás lép, amely a fizikai síkhoz csak bizonyos szálakkal, viszonylag lazán kötődik. Új erkölcsi kódex generálódik az internetes reprezentációs trendek hatására, amely „offline” módban nem megy végbe, csak bizonyos aspektusai szüremlenek át, amelyek a gondolkodásra gyakorolt hatásban lelhetőek fel, hiszen a fizikai világot is a kibertér szerint szemléli a felhasználó. Az internet és az újmédiumok lehetővé teszik egy virtuális közösség kialakulását, ahol az egyén személyisége komplementere lesz a másoknak, így az online és offline személyiség fúziója hoz létre egy újat.⁵⁶ A valódi személyiség lehetőséget kap egy új típusú öndefiníálásra, amely a képek, azaz *avatárok* általi reprezentációban nyilvánul meg. Ami pedig mindennek a célját illeti, „[e]z a digitális személyiség több kutató szerint lehetőséget ad a valóságtól való menekülésre, a csoporthoz tartozásra. Sok esetben az elismertség és az önmegvalósítás motívuma vezérli, ami egyfajta kompenzáció lehet egy kevésbé sikeres vagy elégedett valós életben.”⁵⁷ Az önreprodukciós folyamat a vágyfantáziából merít, amely egy átszínezett variációt mutat, így a felhasználó mitikus verziót hoz létre önmagáról. „Szinte egyidős az emberiséggel a »másik én«-re vágyás”, amely időszerűvé teszi a platóni ismeretelmélet ideatanát, „mi-

⁵⁵ J. R. R. Tolkien, „A tündérmeséről”, ford. Nagy Gergely, in uő, *Szörnyek és ítések* (Szeged: Szukits, 2006), 176-7.

⁵⁶ Tari Annamária, *Z generáció* (Tercium, 2011), 129-31.

⁵⁷ Uo.140.

szerint lehetetlen a valóság ismerete, pusztán annak leképződéseit, mint a valóságról elénk vetült árnyakat érzékeljük”.⁵⁸

A virtuális tér lehetőséget biztosít a szorongások csökkentésére, illetve a konfliktusok átalakítására, ami menekülést és elmerülést biztosít felhasználóinak, így létrehozva egy felszabadult „ént”.⁵⁹ Ugyanez az eset történik William Gibson *Neurománc* című művében, ahol Case a cybertérre kapcsolódva érzi igazán „énnek” önmagát – tehát az eszképzizmus hajtja előre – és ezt az „ént” a kibertér teszi számára valóságossá. Emlékezzünk meg ezen a ponton a regény egy másik szereplőjéről, Peter Rivieráról, aki implantátumaival fantasztikus hologramokat hoz létre, melyek motivációja sok esetben szintén az eszképzizmus. Riviera teremtései nem az önépítkezésről szólnak, hanem a helyzetteremtésről, amelyekben kiélheti vágyfantáziáját. Riviera hologram alapú alkotásai a fantasy működését tükrözik vissza azon szempontból, hogy nem az önmagáról alkotott kép, hanem a díszlet válik meghatározóvá, amelybe a cselekmény beágyazódik.

A fantasy esetén az eszképzizmus a cselekvőképes hőssel artikulálódik, aki a vágybeteljesítés lehetőségét hordozza. A fantasy a sci-fivel ellentétben éppen a vágybeteljesítést teszi lehetővé, hiszen motivációja is a személyes érzelmekből és vágyakból fakad. A stresszhelyzetekben az egyén cselekvőképessége megkérdőjeleződik, a fantasy pedig alkalmat nyújt a kontrollérzet és határozottság erősítésére, így egy új szintre emeli, egy végtelen térbe oltja a cselekvés potenciálját. „[A] fantasy-narratívák az életharcot morális küzdelmekké és a jelenlegitől különböző, annál jobb világ vágyképévé transzformálják”,⁶⁰ amikor pedig a valós és a fantasy síkja találkozik *kimerikus ágencia* jön létre, amely „olyan entitás, amely előzetesen külön létező entitások *ötvözeteként* jött létre”.⁶¹ A kimerikus ágencia nemcsak a fantasy esetén működik, hanem az online és offline személyiségekből létrejövő új egyéniség esetén is.

A fantasy és az internet egy-egy másodlagos világnak felelnek meg, ahol a felhasználó vagy olvasó újabb alteregókat alkothat meg, újabb karakterként tűnhet fel. Az internet egy olyan végtelen mező, ahol az önalkotás is vég nélkül megtörténhet, mint ahogy a fantasy esetén is az újabb és újabb szerepekbe bújás teremti meg a határtalanságot. A két világ között egyetlen fontos különbség jelentkezik, amely az alkotás felől kerekendő. A közösségi médiában a kreáció aktívan történik a felhasználó részéről, végtére is az egyes elemeket maga teszi hozzá saját személyiségéhez, míg a fantasy-narratívák

⁵⁸ Uo. 140-41.

⁵⁹ Uo. 145.

⁶⁰ Sobchack, „Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában”.

⁶¹ Ua.

esetén a felkínált karakterek közül választja ki a magára öltendő személyiséget. Az összeköttetést a számítógépes szerepjátékok teremtik, amelyek a (félig) kész karaktert és különböző útvonalakat kínálnak, így hozva létre egyszerre az aktív és passzív felhasználói szerepkört.

A fantasy és a kiberközösségek is virtuálisak a castelli értelemben, bár mindkettő meghaladja azt, hiszen valóságos virtualitást hoznak létre (a kimerikus ágeniciában is ez munkál). A hálózat fizikailag nem létező aspektusai, például az online személyiség beszüremlik az „offline” világba, ezáltal dialógust kezdenek folytatni egymással. A fantasy esetén az eredeti művek a másolataikkal, folytatásaikkal való párbeszédben hozzák létre a valóságos virtualitást, elvégre eltörli az egyes művek közötti hierarchiát, így az újabb betoldások nem különülnek el a forrástól, hanem belépnek a világába és feloldódnak benne, eltörölve a szerzőség kérdését, hiszen különböző szerzők egy világban játszódnak munkája akár a kánon részévé teheti más szerzők, rajongók munkáit, így gyarapítva a világot.

5. A FANTASY STRUKTÚRÁJÁNAK JELLEMZÉSE

A dolgozatomban használt informatikai terminusok bevezetésének célja, hogy érzékeltesse a fantasy működésében felfedett, amúgy posztstrukturalista módon is megközelíthető, szövegjellemzők informatikai gyökereit és a digitális kultúrába való beágyazottságát. Ennél azonban még fontosabb, hogy történetiségük is szembeszökőbbé válik, ha az intertextualitást háttérbe szorítjuk a hypertextualitás hangsúlyozásával. A fantasy mint szövegvilág működésében a műfaj hagyományához, sőt általában a hagyományos műfajisághoz képest is az a különbség tárul fel, amelyet Castells hangsúlyozott, nevezetesen a virtuális *valóságossá* vagy *tapasztalativá* válása. Castells a következőképpen fogalmaz:

Az emberiség minden társadalmában szimbolikus környezetben létezett és tevékenykedett. Az új kommunikációs rendszerben valamennyi kommunikációs mód – a tipografikustól a multiszenzoros kommunikációig – integrálódik az elektronikus médiumban. Ennélfogva nem a virtuális valóság létrehozása a történelmi újdonság, hanem a valóságos virtualitás megteremtése. Ezt szótári definícióval igyekszem világosabbá tenni: „valami akkor virtuális, ha a gyakorlatban létezik,

de szigorúan véve nincs elismerve vagy nevesítve”, míg „reális az, ami ténylegesen létezik”. Így tehát a valóság, ahogyan azt megéljük és tapasztaljuk, mindig is virtuális volt, mivel a valóságot mindig szimbólumokon keresztül fogjuk fel [...] Bizonyos értelemben minden realitást virtuálisan fogunk fel. Milyen tehát az a kommunikációs rendszer, amely ellentétben a korábbi történelmi tapasztalattal, *valóságos virtualitást hoz létre? Olyan rendszer, amelyben maga a valóság (vagyis az emberek anyagi, illetve szimbolikus egzisztenciája) teljes egészében megragadható, beágyazva egy virtuális képi környezetbe, a látszatkeltés és a színlelés világába, amelyben [...] maga a látszat válik tapasztalattá.*⁶²

Vegyük az *Iliász* esetét. A kritikai hagyomány régóta igyekszik a források, a szöveg kompozíciója, a lehetséges alternatívák történeti feltárása során azonosítani a szöveg valójában heterogén összetételét. Mégis sokáig igény volt a szöveg homogenizálására, amelynek során az említett forrásokat és körülményeket mellékesként vagy történelmi előzményként kezelték, amiben tükröződik az a szemlélet, amelyet Barthes a mű pozitívista, kapitalista ideológiájának nevez.⁶³ Az intertextualitás fogalma ez esetben arra szolgál, hogy bemutassa a nyelv széttartó működését, a szöveg fragmentáltságát az egységes mű illúziója mögött.

Ez a fogalom képtelen megmutatni a fantasy szövegvilág működésének az *Iliásztól való történeti különbségét*, amely az olvasók számára empirikusan nyilvánvaló. Nevezetesen azt, hogy míg az intertextualitásban demonstrált fragmentáltság, heterogenitás – Castells fogalmaival élve⁶⁴ – az olvasók kulturális terében nem „valós”, hanem „virtuális” marad, addig a fantasy esetén „valóssá” válik, a szövegvilágok felépítésében, és a változatok, folytatások generálásában szemmel látható. A történetiség nem az intertextuális működés változásában, hanem annak a legitimációjában és a virtuálison túlmenő fizikai leképződésben fogható meg, ami viszont az újmédiának, az internet által kínálta lehetőségeknek és szemléleti változásnak tudható be. Ennek köszönhető az eredeti és a másolatok közötti hierarchia elhalványulása, a szerző „egyéni” víziójának háttérbe szorulása a világ logikájához képest, valamint a variációk és a folytatások, kiegészítések iránti igény. És akkor a mediális közvetítettség azon történeti aspektusáról még nem is beszéltünk, amit az *Iliász* elemzése során már sokan kimutattak, nevezete-

⁶² Castells, *A hálózati társadalom kialakulása*, 490.

⁶³ Roland Barthes, „A szerző halála”, ford. Babarczy Eszter, in uő, *A szöveg öröme* (Budapest: Osiris, 1996), 50-1.

⁶⁴ Castells, *A hálózati társadalom kialakulása*, 490.

sen a szóbeliről az írásbeli médiára való átállás következményeit a szöveg jellemzőiben.⁶⁵ Ezek pedig természetesen nagyon különböznek azokról a szövegjellemzőktől, amelyek a fantasy esetében hasonlóképp a mediatizáltságának – de ez esetben a digitális médiára való átállásnak – tudható be.

5.1. Az algoritmikus narratíva

Umberto Eco filmek „multiplex szüzsé”-ivel játszik kombinációs szempontból a *Do Your Movie Yourself*-ben, lehetőségeket kínálva, hogy az elemek újabb változatokat vegyenek fel.⁶⁶ Miért ne lenne esetleg lehetséges valami máson is alkalmazni?

Könnyen belátható, hogy ha valaki sok fantasyt olvas, akkor sokszor csak új világkonstrukciókkal találkozik, de nem határozottan elkülöníthető újabb cselekményrendszerrel. A hősök kalandjai és slamasztikái könnyen kiszámíthatóak, hiszen a történetvezetési sablonok már jól ismertek. Ennek oka, hogy kalandsémákból épülnek fel, ahol „csak” a szerepeltett fajok változnak meg a fiktív világháttér mellett. A sablonok az egyes alzsánereken belül érvényesülnek, hiszen mindegyik saját narratív rendszerrel rendelkezik. Mindezek szemléltetésére vegyük például az *Alkonyatot* és *A Gyűrűk Urát*! A két történet különböző közönséget céloz meg, ezért nem építhetők ugyanarra a történetvezetésre; Tolkien művében a kaland és az utazás a meghatározó tényező, míg Meyernél a romantikus szál bonyolódása a fő szervezőerő.

A sablonok által egy jól körülhatárolható történetívet rajzolhatunk meg, amelyet lebonthatunk kisebb epizódokra. A hőst egyetlen cél hajtja, egy belső parancs (ami fakadhat akár külső kényszerből is, például fenyegetésből), amely (a legtöbb esetben) egészen a végcélig repíti, de mielőtt elérné, némi akadályba ütközik. Az egyes nehézségeken is mindig a kitűzött cél lendíti át, a „nagy parancs”. Az egyes epizódok döntéshelyzeteket hoznak létre, ahol a hősnek meg kell találnia azt az opciót, amely a túllendülését segíti. Ha túlhaladt a kalandon, akkor azt újabb követi, egészen a cél eléréséig. A kis kalandok egyetlen történetet, egy narratívát teremtenek meg. A szerző kiválasztotta a lehetőségei közül a legopcionálisabbat, hogy hőst újabb veszedelembe sodorja. Hát nem teljesen olyan, mint egy számítógépes játék? A szerző a felhasználó, aki

⁶⁵ Vö. Simon Attila, „Recepció és médium”, in *Az olvasás rejtekútjai*, szerk. Bónus - Kulcsár-Szabó (Budapest: Ráció Kiadó, 2007).

⁶⁶ Vö. Eco, Umberto, „Do Your Movie Yourself”, ford. Barna Imre, in. uő, *Bábeli beszélgetés* (Budapest: Európa, 2001), 65-78.

betáplálja a parancsait, így létrehozva egy „saját” narratív útvonalat az összes lehetőségből, az olvasót pedig kizárja az interaktív narratívából, hiszen meghozza helyette a döntéseket. Az epizódok felépítése is megegyezik a számítógépes játékokkal, hiszen a szerző (felhasználó) utasítja a hőst a következő cselekedetére. Ezek az utasítások az algoritmusok, amelyeket leírhatunk egy olyan rendszerrel, amely hasonlít rá, de mégis az irodalomtudomány területéről származik. E megközelítéshez ad kiindulási pontot V. J. Propp híres munkája, aki orosz varázsmesék strukturális felépítésével foglalkozott. A történeti vázat közelebbről megvizsgálva Propp ismétlődő sémákat fedezett fel, amelyeket leírt és csoportokra bontott. Ezeket a sémákat funkciónak nevezte, összesen harmincegyet különített el, amelyeken belül altípusokat is megkülönböztetett.

Funkción „a szereplők cselekedetét értjük a cselekményen belüli jelentés szempontjából”,⁶⁷ s mivel ezek csak egy-egy aspektust foglalnak magukba, amelyeknek több realizációja is lehet, így Propp alfunkciókat is elkülönített (pl. az adományozó esetén megjelenik a pozitív és a negatív, mely indexeléssel különíthető el). A varázsmesékben sorrendjük azonos, csak kismértékű sorrendi eltérést mutatnak, a műmesékben felborulhat egymásutániségük. A történetben nem szükséges mind a harmincegynek megjelenie, de néhány esetben akár több funkció is megjelenhet a ciklikus mesék által (pl. három próba kiállása vagy három testvér indul el). Akadnak olyan funkciók, amelyek mindig tömbben bukkannak fel, így funkciócsoportot alkotnak, hiszen ha az egyik jelen van, akkor a másikat is maga után vonja.⁶⁸

A funkciók alkalmazásának alapja az egyes elemek közötti összekötés, az, hogy A-ból B-be, majd C-be jusson el a történet. A funkciók elemekkel dolgoznak és elemeket kötnék össze, kiválasztásuk és beillesztésük a szelekció és kombináció elve mentén valósul meg, ami az adatbázis-logika alapját is képezi. Az elvet szem előtt tartva leírhatóak a varázsmesék struktúrái, és éppen erre alapozva készültek olyan oldalak, amelyek online mesegenerátorként működnek⁶⁹. A felhasználó több dolgot is beállíthat, nemcsak azt, hogy milyen funkciók legyenek a mesében; opcióként felkínálja a szereplők nemének kiválasztását, de akár a *Hófehérke*, *Hamupipőke*, *Piroska* történetét is azonnal létrehozza (ebben az esetben automatikusan kiválasztódnak a funkciók). A mesegenerátorban a funkciók jól láthatóan algoritmusként működnek, vagyis egyszerre utasítások és cselekményvázak.

⁶⁷ V. J. Propp, *A mese morfológiája*, ford. Soproni András (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 29.

⁶⁸ Uo. 30,73,107.

⁶⁹ Id. <http://michaelpaulukonis.github.io/malepropp/>.

A mese és fantasy több közös vonással is rendelkezik, például összeegyeztethető a narratív szerkezetük. Ez a hasonlóság teszi (korrigálásokkal) a fantasyre applikálhatóvá Propp mesei rendszerét. Szinte maradéktalanul helytállóak funkciói a *quest* vagy *heroic* típusú fantasyk esetén, elvégre a románcos szerkezetet tükrözi vissza, bár kétségtelenül szükséges némi módosítás és új jelölők bevezetése. A többi alzsáner megközelítése egy új rendszer felállítását igényelné, amely kétségtelenül integrálna funkciókat a proppi rendszerből.

5.2. Az adatbázis-logika működése a fantasy esetén

„A legtöbb időt annak kell szentelned, hogy a varázsmeghatározásaid pontosak legyenek. Ráadásul csak annak a lénynek tudod megadni a varázsléírását, amellyikkel már találkoztál, és láttad a varázsspektrumban. Ezért nincsen bűbájom a bőrcserélők ellen. Ha most csinálnék egyet, az olyan lenne, mint egy olyan számítógépes program, ami létezik ugyan, de nem tudok mit betáplálni.”⁷⁰

Ez a figyelmeztetés hangzik el a főhős szájából a *Tricked – Átverve* című regényben. Az idézet remekül tükrözi az adatbázis és algoritmus működését, ahol az algoritmusok („varázsléírás”) már megvannak, de az adatok még hiányoznak.

Nemcsak a történet lehet sematikus, hanem a felvonultatott lények is nagyfokú hasonlóságot mutathatnak egymással. A továbbiakban nevezzük ezeket elemeknek. Az elemek hasonlóságának oka, hogy nem teljesen ismeretlenül épülnek be a (szöveg) világba, hanem valamilyen előzetes ismeretekre alapulnak, viszont sok esetben mutálódnak, transzformálódnak az előzetes ismerethez képest. Az adatbázis-logika esetén feltételeznünk kell egy adatbázist, amelyből az egyes adatok kiválasztódnak. Ez magába foglalja az összes elemet, amely a világ megteremtésében szerepet játszik, tehát a korábbi művek teremtményei is a rendszerben vannak. Eredetük nem számít, csak az, hogy a rendszer folyton bővül. A bővülésnek két forrása lehet, az egyik az új, még ismeretlen lények létrehozása, a másik opció pedig az újrahasznosítás, amikor is egy korábbi elem valamilyen torzítással visszakerül a rendszerbe, így folyamatos mozgást valósítva meg. A torzítás valósul meg például a vámpírfigurák látványos mutációi során; az új faj kitalálása pedig Tolkien hobbitjainak képében jelenik meg.

⁷⁰ Kevin Hearne, *Tricked – Átverve*, ford. Acsai Roland (Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2016), 84.

A fantasy megírásának kezdetén szelekció érvényesül abban, hogy milyen lényeket mozgasson a történet. A második lépés a világ szabályainak, helyszíneinek rögzítése, majd ezt követheti a szűkebb, kanonizált adatbázis elemeinek alkalmazása, a hősök karaktereinek megalkotásában és a cselekmény megszerkesztésében. Kanonizáltnak nevezem, mert csak egy szűkebb rétege az egésznek, és tipikusan egy-egy világra jellemző elemeket tartalmaz, amely emiatt állandónak tekinthető az adott világra levetítve. Az egyes epizódok elemei ebből az adatbázisból választódnak ki, összetevőit pedig a mű fekteti le az olvasó számára. Bizonyos esetekben ez függelékek, térképek formájában is megvalósulhat, sőt időnként az elbeszélői stratégia részét képezik. A függelék és térkép jellemző *A Gyűrűk Urára*, *A tűz és jég dala*-ciklusra, valamint Mark Lawrence apokaliptikus fantasy sorozataira.⁷¹

5.3. A hypertext szerkezet kiépülése

„A tömegkultúra neves alkotói, a tömegfilm sztárrendezői korántsem az esztéta elit értelmében vett individuális alkotóművészek. A tömegkultúra naiv befogadója ismeri a mitikus alakokat (Superman, Batman, Conan, Tarzan), a műfajokat (western, krimi), a sztárokat (Schwarzenegger, Madonna), de nem ismeri az író és a rendező nevét.” A populáris kultúra termékei ezért inkább tekinthetők a szoros értelemben közkincsnek. A kollektívá váló kulturális javak könnyen alakulnak nyitott forráskódúvá, és távolodnak el alkotójuktól. Tom Stoppard kiemeli Rosencrantzt és Guildensteynt a *Hamlet*-ből, és továbbépíti azt. A *Star Wars* franchise médiumokon át képregényekben, videojátékokban, spin off-alkotásokban épül tovább, az egyre erősebb befogadói aktivitásról nem is beszélve (fan made filmek).⁷²

Egy fantasy mű univerzumának történelmét sosem ismerheti meg teljesen az olvasó, így folyton újabb történeteket lehet beleszőni a rendszerbe, amely a nyitottságból, „nyílt forráskódból” adódik. A lehetőség egyes karakterek szintjén is fellelhető: egy-egy kaland, amely nem kerül részletes leírásra, később egy plusz történetként hozzáilleszthető a rendszerhez. A hypertextes szerkezetet kapcsolódási pontok hozzák létre, ilyen

⁷¹ Vö. Keserű József, „Térképek a fantasy-irodalomban” *Prae* (2014/3): 14-5.

⁷² Tóth Zoltán János, „Istenek alkonya. A szuperhősképregény változó paradigmái”, *Korunk* (2011/2): 33.

lehet a helyszín, illetve bizonyos karakterek szerepeltetése a világhoz tartozó más művekben. Ezeket nevezzük a funkcióktól függően csomópontoknak vagy linkeknek.

A hypertextuális nyitottságon alapulnak az ún. „fanfiction” írások, azaz a rajongók által készített alkotások is, hiszen „[e]gy karakter önállósodásának adott esetben a szerzői akarat sem szabhat gátat”⁷³. Az alaplívekkkel jól kiismerhették a rendszert a rajongók, így vagy teljesen új szereplőket és történetet írhatnak az univerzum keretein belül, vagy pedig egy-egy szereplő történetét szőhetik tovább. Olykor az is megesik, hogy eljátszanak a gondolattal, hogy mi lett volna, ha az író másképpen futtat ki bizonyos szegmenseket, amely a már korábban is említett döntéshelyzetből fakad. A fanatikusan gyakran megírják ezeket az alternatívákat, amelyekre (újraírások, folytatások és részletezések) blogokat is üzemeltetnek.

Mint Stemler írja, a történet világának olyan hatást kell keltenie, mintha végtelen lenne⁷⁴ (akárcsak az internet). Ez abban nyilvánul meg, hogy az adott szövegek, amelyek önálló, független művekként olvashatóak, egy nagyobb narratívába illeszkednek bele. A szövegek párbeszédet folytatnak, egymásra utalnak, ezen tulajdonságok miatt pedig a „nyitott mű” vagy a barthesi „szöveg” castelli értelemben vett megvalósulásként tekinthetünk rájuk. Egy történet az egész narratíva csak egy darabjának tekinthető, viszont sejteti, hogy egy sokkal nagyobb eseményben egyetlen szeletként van jelen (ez a megatextus).⁷⁵ Az ilyen típusú hálózatos működést tükrözi a fantasy is: egy-egy világ szabadon bővíthető, így egy újabb útvonal alakul ki az univerzum megismeréséhez, ami hozzájárul népszerűségéhez. A korábban említett geek kultúra számára is ez az építkezés válik vonzó tényezővé.⁷⁶

6. A HYPERTEXT SZERKEZET MEGJELENÉSE TOLKIENNÉL

A hypertext szerkezet bemutatására egy olyan műegyüttest választottam, amely jelenleg is a köztudatban él, de mégsem a kortárs regiszterből származik. Tolkien esetén a világ- és nyelvteremtést tartják a legkiemelkedőbb mozzanatnak; az univerzum történeti bővítését tükrözi munkássága. A *hobbit* és A *Gyűrűk Ura* története rácsatlakozik A

⁷³ Uo.

⁷⁴ Stemler, „A világteremtés poétikája”, 8.

⁷⁵ Uo. 8-9.

⁷⁶ Lars Konzack, Geek Culture. The 3rd Counter-Culture, https://www.academia.edu/3808704/Geek_Culture_The_3rd_Counter-Culture.

szilmarilokban felvázolt világra, Középfölde történelmének folytatásaként tekinthető a másik két mű. Az események sokkal nagyobb részletességgel vannak kidolgozva, az idő lassabb folyású. A hős vagy valamelyik karakter életének, kalandjának bővítése *A Húrin gyermekei* című munkában tükröződik. *A szilmarilok* egy rövidített vázlatát közli Túrin életének, csak a leglényegesebb momentumokból szerveződik történeté. A következő kötetek segítségével modellezem elméletemet: *A szilmarilok*, *Húrin gyermekei*, *A hobbit*, *A Gyűrűk Ura*, illetve a *Befejezetlen regék Númenorról és Középföldről* (ezentúl *Befejezetlen regék*ként hivatkozom rá). A vizsgálat során nem veszem figyelembe a megjelenések időpontját, hanem a történetek egymáshoz viszonyított időbelisége alapján mutatom be a kapcsolatukat.

Hogyan is jelenik meg a hypertextuális felépítés? Ahogy Landow munkája nyomán kifejtettem, a hypertextek egy lezáratlan rendszerként működnek, amelyhez mindig kapcsolódhatnak újabb elemek. Kiindulásként vegyük *A szilmarilok*⁷⁷ című kötetet, amelybe az összes fentebb felsorolt kötet beilleszthető. Tekintsünk így hát rá egy keretként, illetve a következőkben elsődleges műként kezelem. Maga a mű is mozaikszerű felépítést képvisel: Arda történetét mondja el a teremtésétől kezdve egészen *A Gyűrűk Ura* előzményéig (a harmadkorig). A kötet nem egy egységes narratívaként fogandó fel, hiszen maga az univerzum az összekötő az egyes események között. Egy fő cselekményszál mégis rekonstruálható: tulajdonképpen *A Gyűrűk Ura* nagyított történetismája jelenik meg, de itt istenek között folyik a harc, amelybe a tündék és emberek is bekapcsolódnak a végső ütközetben. Az egyes történetekben megtalálhatjuk a csomópontokat, amelyekre a többi felépül, de a linkeket is könnyedén megnevezhetjük. Ilyen link például Galadriel és Elrond karaktere. Mindketten fontosak *A Gyűrűk Ura* történetében, de Galadriel többször is felbukkan *A szilmarilokban* (hiszen a legidősebb tündék közé tartozik), de Elrond is szerepel *A szilmarilokban*, illetve *A hobbitban* is. Galadrielről és Elrondról is megállapíthatjuk, hogy linkként működnek a művekben, így hypertextekként funkcionálnak; csomópontként pedig az ékszerek ismerhetők fel (*A szilmarilokban* végig a három szilmaril; a gyűrű pedig *A hobbit* és *A Gyűrűk Ura* esetén).

A Húrin gyermekei az első olyan kötet, amelynek egész története rácsatlakozik *A szilmarilokra*. Túrin Turambar, Húrin fiának bővített történeteként olvasható *A Húrin gyermekei*. *A szilmarilokba* azért kerül bele a rövidített történet, hogy egy kép kirajzolódjon a sárkányok atyja és Túrin szembenállásának okáról, amely végül küzdelmükhöz

⁷⁷ A kötet összeállítását nem J.R.R. Tolkien, hanem fia, Christopher végezte el.

vezet.⁷⁸ *A Húrin gyermekei* nem egy új történetként jelenik meg, hanem a már ismert történet háttérének bővítése és színezéseként. Jelen esetben a hypertext szerkezet nem egy, még ismeretlen történet felfedésével jelentkezik, hanem egy ismert hős életének behatóbb bemutatásában lelhető fel. A csomópont Túrin élete, Túrin pedig linkként működik, akárcsak a többi fő szereplő (a sárkány, a tündekirály).

A hobbit és *A Gyűrűk Ura* eseményei között 50-60 év telik el, így *A szilmarilok*hoz viszonyítva egy történetként kezelem őket (elvégre mindkettő az Egy gyűrűhöz kapcsolódik). *A szilmarilok* utolsó elbeszélése a gyűrűk megteremtéséről és Szauron hatalmának növekedéséről szól, vagyis a gyűrűháború előzményeit és kezdetét mutatja be, majd egy pár sorban még összegződnék *A hobbit* és *A Gyűrűk Ura* történései, vagyis a két történet *A szilmarilok* zárlatába illeszthető be. Mindkét mű egy új történetként jelenik meg, amely a világgal és Középfölde történelmének keresztül kapcsolódik rá *A szilmarilok* szálára. Földrajzi értelemben mégis más tereken játszódnak, hiszen *A szilmarilok* legfőbb helyszínét elnyelte a víz, így keletebbre került át a fókusz: ami *A szilmarilok*ban a legkeletibb pont volt, *A hobbit*ban nyugatvá válik, így a tolkien univerzumban a világbejárás is megvalósul. A csomópont maga a gyűrű története, de linkként is működik, akárcsak Elrond, Galadriel, Gandalf és Szauron.

*A Befejezetlen regék*⁷⁹ bizonyos mértékben tükörként viselkedik *A szilmarilok*hoz képest. Ugyanúgy a világ történetébe nyerünk betekintést, mint a másik által, de ahogy a cím is sugallja, nem befejezett történetekkel van dolgunk; vagy ha befejezettek is, *A szilmarilok*ban nem lett pontos hely kijelölve az egyes eseményeknek. A mű nemcsak új elbeszélésekkel és hősök megismerésével bővíti a világot, hanem leírásokkal is szolgál bizonyos népeket illetően, ezáltal tovább színezve a kultúrát.

A hobbit és *A Gyűrűk Ura* nemcsak a Megye, a gyűrű, a hobbitok és ugyanazon helyszínek által teremt kapcsolatot, gyakorlatilag folytatásként fogható fel *A Gyűrűk Ura*, ahol a kezdeti konfliktus „szintet lép”. Bilbó helyét Frodó veszi át, hiszen ő már „kiöregedett” a kalandokból. Ez a két cselekménysorozat teremti meg a legtöbb kapcsolódási pontot.

A Befejezetlen regék kivételével mindegyik kötet olvasható önállóan, hiszen egy egész, kerek történetet ad. *A Befejezetlen regék* a rendkívüli fragmentáltsága következtében csak

⁷⁸ A két leírás közt egyes helyeken anakronizmusok figyelhetőek meg, például akkor, amikor a Mîm nevű törpnél él Túrin.

⁷⁹ Szintén Christopher Tolkien állította össze, de jelen kötet több szövegváltozatot is közöl jegyzetek formájában. Jelen dolgozatban ezektől a változatoktól eltekintek, hiszen az elsődlegesként megjelölt szövegek szorosabb kapcsolatot ápolnak a törzsszövegekkel.

A *szilmarilok* segítségével értelmezhető igazán. Az egyes történetfoszlányok összekapcsolódása személyek vagy helyszínek segítségével teremt hypertextuális szerkezetet.

A *hobbit* és A *Gyűrűk Ura* is tele van olyan utalásokkal, amely azok számára érthetetlenek, akik nem olvasták A *szilmarilokat*. Az újabb befogadási síkok megnyílása helyett csak egy tompa benyomás és sejtés marad, hogy a történet valami nagyobb, hatalmasabb esemény sor kiragadott részlete. A megatextus („az elbeszél világából származó információk összessége”⁸⁰) sérül a teljes kép hiányában. Csak egyetlen példát emelek ki A *Gyűrűk Urából*, amely A *szilmarilokra* utal vissza. Az ember, Aragorn egy Beren nevű emberről és egy Lúthien nevű tündelányról énekel, akik szerelmesek voltak egymásba, de a faji meghatározottság miatt szerelmük tiltott volt, így próbát kellett kiállnia Berennek. Aragorn szerelme is egy tünde, kapcsolatukat pedig szintén nem nézik jó szemmel. Ha valaki ismeri Beren és Lúthien történetét, akkor korábban is ráismerhet Aragorn problémájára. A kettő közti analógiát erősítheti, ha az olvasó birtokában van annak az információnak, hogy Beren és Lúthien Aragorn ősei voltak.

De mi a helyzet az elvarratlan szálakkal, amelyek (tovább) mesélésért kiáltanak? A *szilmarilokban* hírt kapunk róla, hogy öt mágust küldtek Középföldre, hogy bizonyos feladatokat vigyenek véghez. A tolkien szövegekben megismerhetünk hármat közülük: Gandalfot, Szauront és Radagastot, de a két kékmágusról nem tudunk semmit azon túl, hogy keletre távoztak. Ez a hely, ahová a két kékmágus tartott, nincs bemutatva és kidolgozva, így egy olyan nyitott ponttal találkozunk az olvasó, amely feltöltés lehetőségét hordozza magában. Ezen a részen lépnek be a világba a rajongók alkotásai, a fanfiction írások. Több elképzelés is született arról, hogy mégis milyen kalandokban vehettek részt a mágusok. Mivel kidolgozatlan szeglete a világnak, így aki ki akarja egészíteni, több lehetőséget is kap a tovább- vagy hozzáírásra. Teremt egy új népet, akikkel a történetét szövi (Tolkiennál a *hobbitok* számítottak ilyennek, hiszen először A *hobbitban* tűnnek fel) vagy történetében applikálhatja a már ismert lényeket. Az első esetben a kapcsolódási pontot valószínűleg csak a kékmágusok jelentik, míg a második esetben sokkal több szállal fog kötődni a világhoz.

7. AZ ALGORITMIKUS NARRATÍV FELÉPÍTÉS

Két novella, két különböző történet, de egy vezérelv: a küldetés teljesítése. Peter V. Brett és Andrzej Sapkowski egy-egy elbeszélését választottam ki elemzésre, amelyek

⁸⁰ Stemler, „A világteremtés poétikája”, 7.

különböző másodlagos világokban játszódnak. Mindkét novella a quest fantasyhez tartozik, amelynek narratív szerkezete nagyfokú hasonlóságot mutat a mesékével, éppen ezért némi módosítással és újragondolással a proppi funkciók könnyedén applikálhatóak rájuk. Az egyes eltérések a fantasy és a mese közötti különbségekből fakadnak, amelyek az ábrázolásban és az ebből fakadó újabb utak megnyílásában ragadhatóak meg. A proppi funkciók fekete-fehér karakterekre maradéktalanul alkalmazhatóak, de a fantasy esetén még az egyoldalú szereplők is árnyaltabbak, mint a mesék hősei, ezért egyes esetekben az *adományozó*, a *károkozó* és a *hős* funkciói nem különíthetőek el éles határral. Az ilyen típusú határelmosódásra mindkét novellában találhatunk példát.

A *Brayan aranya*⁸¹ (Brett) egy teljesen új történetet mesél el az univerzumból, amely a hypertextuális bővítés egyik példája is lehetne, hiszen főhőse egyik kalandját ismerteti. A háttérvilágról röviden annyit, hogy az éjszaka leszálltával magúrok, vagyis démonok jelennek meg a felszínen, akiktől egyedül a rovások, rováskörök nyújtanak védelmet. Egyfajta burokként működnek, bár a démonok újra és újra ostrom alá vonják a területet. Ha napfény éri őket, akkor elpusztulnak; a veszélyük miatt az emberek keveset utaznak, fullajtárokon keresztül érintkeznek. A történet egy feudalista környezetben játszódik, ahol a multikulturalizmus is fontos szerepet kap. A kötetek során több magúrtípus is bemutatkozik, együttesen az adatbázis részét képezik. Ilyen a fa-, kő-, szél-, láng-, homok-, tó-, illetve az elemzett novellában megjelenő hó démon is, A *Sivatag Lándzsája* című kötetben pedig tükör- és elmedémonok tűnnek fel, akik jóval intelligensebbek a korábban felsoroltaknál.

Az elbeszélés tartalmi ismertetőjébe már beilleszttem az egyes funkciók jelölését is, ez azonban nem tartalmazza a történet összes aspektusát, azt az egész történet funkciókra való leképzése tükrözi.⁸²

Arlen küldetésre készül fel (*i*), útitársával (α^2_{contr}) a céhmesterhez mennek megismerni a részleteket, aki közli (B^2), hogy az úti céljuk változik, mert egyik társuk szállítmányát kell átvenniük (A^{12}) egy baleset miatt. Az útjuk bizonyos része békeességben telik, de egy útonálló csapattal találkoznak, akik a rakományukat akarják ellopni (A^5). Arlen útitársa megfutamodik (α^2), majd Arlen fenyegetésére a banditák is visszavonulnak (A^9) egy kivételével. Hősrünk kétszer küzd meg vele (*B*), mind kétszer győz (*I*). Egészen addig folytatja útját (\uparrow) a szállítmányával, amíg a pihenőhelyhez nem ér. Itt meg-

⁸¹ Peter Brett, „Brayan Aranya”, in uő, *A Nagy Bazár / Brayan Aranya és más történetek*, ford. Kamper Gergely (Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2016), 101-59.

⁸² Az elemzések során használt funkciók listája: Propp, *A mese morfológiája*, 147-52.

ismerkedik az ügyeletes őrrrel (Derek), aki elmondja gondját, mely szerint szerelemes a báró lányába, de szerelmük tiltott (Δ^7), majd Derek új rovasokra tanítja meg a fiút (Z^1). Arlen másnap folytatja útját (\uparrow), szerencsésen megérkezik rakományával ($*P$), ahol találkozik a báró családjával. A lányáról kiderül, hogy várandós az őrtől, így segítséget kér a fullajtártól (Δ^7). Egy levelet kell eljuttatnia a pihenőhelyre, amely a szökésének tervét tartalmazza. Arlen cserébe egy dörgőrudat kér, hogy elpusztíthassa azt a démont (Δ^{10}), akit gyerekkorában megcsonkított és azóta is üldözi. A fiú megkapja (Z^1), majd útnak indul (\downarrow), sikeresen eljuttatja a levelet (P), de az őr megijed tennivalójától, Arlen pedig feldühödik gyávaságán, ezért az éjszakát nem a biztonságban tölti, hanem útra kel (\downarrow). Éjszaka táborot ver ($\downarrow_{\text{contr}}$), majd állandó üldözője is felbukkan, megpróbálja megölni (Πp^6) a fiút, ami sikertelennek bizonyul; Arlen a dörgőrúddal lavinát indít el, amely elsodorja a magúrt (Λ^5), helyére pedig egy hódémon kerül (A^{12}), akit az őrtől tanult hőrovásokkal győz le (Λ^5). Másnap az úton (\downarrow) utoléri őt az őr, akit aggodalma sarkallt az útra kelésre. Arlen Derekkel tér haza ($\downarrow^H_{\text{contr}}$), munkát szerez neki, az őr pedig itt várja kedvesét.

Az elbeszélés struktúrája a következő módon írható le:

$$i \ a^2_{\text{contr}} \ B^2 \ A^{12} \ \uparrow^0 \ A^5 \ a^2 \ A^9 \ \text{Б}^1 \ \Pi \ \uparrow \ \text{Б}^1 \ pA^6 \ \Pi \ \Gamma^5 \ \uparrow \ \Delta^7 \ Z^1 \ \uparrow \ \uparrow_{\text{contr}} \ *P \ \Gamma^2 \\ \Delta^7 \ \Delta^{10} \ Z^1 \ \downarrow \ P \ \text{Б} \ \Pi \ \downarrow \ \downarrow_{\text{contr}} \ \Pi p^6 \ \Lambda^5 \ A^{12} \ \Lambda^5 \ \downarrow \ \downarrow^H_{\text{contr}}$$

A proppi rendszertől eltérő jelölés a \uparrow^0 az index miatt, amely az otthonról indulást hivatott megkülönböztetni a megállások utáni indulástól (\uparrow). Ugyanez érvényes a $\downarrow^H_{\text{contr}}$ esetén, amely a hazaérkezést jelöli, a \downarrow pedig a hazaindulást. A pA^6 esetén az A egy olyan cselekvést jelöl Proppnál, amely a károkozóhoz köthető, de mivel a szereplők személyisége sokkal heterogénebb a fantasyben, mint a mesékben, ezért a fekete-fehér dichotómia megszűnik, ami pedig a protagonista és antagonista funkcióinak egymásba érését teszi lehetővé, így az A-val jelölt funkciócsoport a hőshöz is kötődhet. Mivel szükséges elkülöníteni, hogy ki végzi a cselekvést, s mivel eredendően a károkozóé, ezért a hőshöz kapcsoltságát a bal alsó index (p , vagyis protagonista) jelöli. A küzdelem (Б) és győzelem (Π) nemcsak a károkozóval szemben valósulhat meg, hanem barátok közti nézeteltérések is megtörténhetnek és átcsaphatnak harcba, majd visszaállhat kapcsolatuk a régi kerékvágásba, ezért az ellenség, illetve ellenfél megnevezés kifejezőbb a károkozó helyett. A jó viszony megbomlása történik miután Arlen kézbesíti a levelet, hiszen feldühödik Derek reakcióján, ami verekedésbe csap át kettőjük között.

Andrzej Sapkowski novellája a *Vajak*-sorozat első könyvéből (*Az utolsó kívánság*) kiemelt történet. A kötetben az egyes novellák megszakítják az elbeszélést, mintegy visz-

szaemlékezést képezve. Minden második fejezet számít egy kalandnak, amely önállóan is olvasható, a közbülső töredékek pedig közösen egy újabb történetet alkotnak. Az elemzett novella *A vaják*⁸³ címet viseli, amely bemutatja a kötet hőseit, Geraltot. Sapkowski történeteinek érdekessége, hogy megihlette a játékkészítőket, így három számítógépes játékot készítettek a világhoz, melyeknek hőse Geralt (*Witcher* 1-3). A világ rengeteg különböző lényt mozgat, amelyek közt alfajok is megjelenhetnek (például a vámpíroknál). Az adatbázisból a következő lények integrálódnak a világba (csak az ebben a novellában említettek): hódfajzat, lidérc, vargány, vérfarkas, ruszalka, ríkató, striga, vámpír, lesi. A háttérvilág egy olyan környezet, amely hemzseg a másik világból származó különböző szörnyektől. Az emberek védelme érdekében fiatal fiúkat bizonyos mutagénekkel átalakítottak vajákokká. A mutáció költsége belőlük az érzelmeket, csak hivatásuknak élnek. A vajákokat lenézik és gyűlölik az emberek, de ha egy-egy szörny felbukkan, akkor kihívásokat függesztenek ki, amelyeknek a szörnyirtók elég arany ellenében eleget tesznek.

A történet egy kocsmában kezdődik, ahol egy szóváltás következtében a vaják, Geralt (i) végez provokálóival (\mathcal{B}^1), így felhívva magára az őrség figyelmét, akik a várnagy elé viszik. Beszélgetésük során kiderül, hogy Geralt egy figyelemfelhívás miatt érkezett a faluba, amely egy striga megöléséről szól (\mathcal{B}^1). A várnagy elmondja a küldetés részleteit⁸⁴ (\mathcal{B}^4), majd felkínál egy lehetőséget a vaják számára, hogy ha az uralkodó akarata ellenére megöli a strigát, akkor a tanácsosok fizetnek neki (\mathcal{A}^{11}). A király négy-szemközti beszélgetésük során biztosítja róla, hogy ha mégis végez a strigával, akkor sem sújtja halálbüntetéssel, „csak” száműzi az országból. A vaják az előzetes információk birtokában felkeresi a korábbi udvart, majd felkészül a harcra, elfogyasztja varázsitait (\mathcal{Z}^7). Az egyik tanácsos is a romos várhoz érkezik, igyekszik megvesztegetni a vajákat (\mathcal{A}^{11}), hogy menjen el, de Geralt elutasítja (\mathcal{A}^{11}_{contr}), ezért harcra kerül a sor ketőjük közt (\mathcal{A}^9). A tanácsos veszít (\mathcal{A}^9), Geralt pedig csaliként használja a striga számára (\mathcal{A}^{12}). Miután a szörny észreveszi a vajákat, hosszas harc kezdődik közöttük (\mathcal{B}^1), míg

⁸³ Andrzej Sapkowski, „A vaják”, in uő, *Az utolsó kívánság*, ford. Szathmáry-Kellermann Viktória (Budapest: PlayON, 2011), 8-37.

⁸⁴ A király lánya csecsemő korában meghalt, de nem égették el, hanem egy szarkofágban temették el a testét, ahonnan hét év múlva egy striga bújt elő. A lény minden holdtölte alkalmával jött elő, hogy áldozatokat szedjen, ezért az udvar áthelyezte székhelyét. A királyhoz özlöltek azok a kuruzslók és szélhámosok, akik le akartak számolni a bestiával, míg az egyikük elhintette, hogy a „királylány” visszaváltoztatható, ha egy éjszakát bent töltenek vele a várban, úgy, hogy nem engedik vissza a szarkofágjába egészen a harmadik kakasszóig. Az átok megtörésének lehetősége miatt a király nem engedi, hogy végezzenek a strigával.

végül egy csel folytán időt nyer, és a lény szarkofágjába bújik reggelig (Cn^5). Amikor reggel elhagyja (Cn^5_{contr}), az átváltozott lányt találja ott (\mathcal{N}^8), elkezd megvizsgálni (w^3), de mivel a metamorfózis még nem ment végbe teljesen, így a striga megharapja (A^6), Geralt lefogja őt (Γ^8), amíg az átok teljesen meg nem törik (\mathcal{N}^8). A lény visszaváltozása után Geralt a vérvesztéstől elájul (Γ^{13}), amikor pedig felébred (Γ^{13}_{contr}), a király udvarában találja magát, ahol megkapja jutalmát (c^3).

A novella a következő struktúrával írható le:

$$i \ B \ \Pi^1 \ B^1 \ B^4 \ \mathcal{D}^{11} \ w^2 \ \mathcal{D}^{11} \ Z^7 \ \mathcal{D}^{11} \ \Gamma^{11}_{contr} \ \mathcal{D}^9 \ \Gamma^9 \ \Gamma^{12} \ B^1 \ Cn^5 \ C \ Z^7 \ \Gamma^{13} \ \Gamma^{13}_{contr} \ Cn^5_{contr} \\ \mathcal{N}^8 \ w^3 \ A^6 \ \Gamma^8 \ \mathcal{N}^8 \ \Gamma^{13} \ \Gamma^{13}_{contr} \ c^3$$

Ebben az elemzésben szükséges volt új jelölések bevezetése, amely több szempontból is fontos. A Γ^{11} betoldása a rendszerbe az ajánlat elfogadására vonatkozik, amelyet a megbízó (aki adományozó funkciót is betölt) kínál fel a hősnek. A Γ^{12} az áldozat, áldozatbemutatásra vonatkozik, amely jelen esetben Geralt figyelemelterelő taktikájában nyilvánul meg, a Γ^{13} pedig az eszméletvesztést, ájulást vagy alvást jelöli. A Cn^5 eredetileg az *elrejtőzés a kovácsoknál* funkciónevet viseli magán, de jelen esetben csak *elrejtőzés* jelentést hordoz.

A \mathcal{D}^{11} bevezetése a választás, opció felkínálást foglalja magába. Ez a funkció mutatja a legszorosabb kapcsolatot a számítógépes játékokkal, ahol a választás a játékba van kódolva. Az, hogy ez a funkció hiányzik a meséből, ismételten egy, a fantasyre jellemző, realiztikusabb reprezentációt sugall, opciókat „kínál fel” a hősnek. A hős lehetőségeiből „választ” a szerző, így az olvasó előtt csak egyetlen lehetőség tárul fel. A döntési opciókra reflexió is érkezik az irodalom részéről, hiszen az időutazásra apelláló művek éppen a múlt megváltoztatásával hoznak létre egy új útvonalat, egy választási lehetőség másik útvonalát festik meg. Ezekben az esetekben a fordulópontonról és a későbbi eredményéről értesül az olvasó, a köztes történéseket a hőssel együtt rekonstruálja a befogadó. Ez történik a *Harry Potter és az elátkozott gyermek* esetén is, ami két alternatív jelent mutat be a múlt egy-egy pontjának megváltoztatásával, tehát a döntéshelyzetet állítja fókuszba.

A narratíva ilyesformájú leírása csak váz, amelyet fel kell tölteni, vagyis az algoritmus alapot szolgáltat, amibe a különböző elemeket lehet bekapcsolni. A befűzött alkotórészek az adatbázisból származnak, amelyek beillesztése a rendszerbe a kauzalitást is megalapozza az egyes funkciók között, így hozva létre az egységes elbeszélést. A döntési helyzetek nemcsak újabb narratív utakra nyitnak lehetőséget, hanem újabb adat-

és algoritmusbekapcsolásokra is, amelyek egyrésről „döntési” produktumok, másrésről pedig a (döntési) szituációt építik fel.

8. KONKLÚZIÓ

Az újmédia és mediális váltás eredményeként megváltozó metaforák és szemlélet beszívárog a kultúra és a tudományok területére. A kulturális termékek is tematizálják ezt a váltást, amely legerőteljesebben a cyberpunk irodalomban jelentkezik, de a szépirodalomban is megtalálhatjuk nyomait (*Kazár szótár*). A technika nemcsak a művészetek témája, hanem a mindennapokhoz is hozzátartozik, ahol szinte „varázslatosnak” tűnik a vele ápoltság, és az általa létrehozott összeköttetés. Ez jelentkezik a mágikus gondolkodás „visszatérésével”, ami mitizálja a technikát, de időnként a misztifikáció helyére a varázstalanítás lép, ami a csodásra ad tudományos magyarázatot. A tudomány és csodálatos illetén kapcsolata is a fantasy és a mediális váltás összefüggését mutatja.

A fantasy és az informatika funkcionális és strukturális szinten is kapcsolatot mutat egymással. A funkcionális hasonlóság a közösségi média és a fantasy által létrehozott másodlagos vagy alternatív világban nyilvánul meg, amely valamilyen kapcsolatot ápol a valósággal, így nem egyszerűen egy virtuális realizációról beszélhetünk, hanem valóságos virtualitásról. A valóságos virtualitás a fantasy esetén az eredeti és másolatok viszonyában jelentkezik, hiszen a kettő közti különbség feloldódik, a számítástechnika esetén pedig az online és offline személyiség fúziójában jut érvényre.

Strukturális szinten a bővíthetőség, az egymásra utalások és kapcsolódások jelentik az egyik lehetőséget. Ebben az esetben a hypertext válik a fantasy egyik húzóerejévé, hiszen a világhoz (ahogyan egy weboldalhoz) újabb és újabb történeteket kapcsolhatunk, amelyek csomópontok és linkek segítségével fűződnek össze, így az internethez hasonló végtelenség képzetét teremti meg. Ezt az építkezést tükrözi már Tolkien Középföldéje is, ahol újabb kisebb-nagyobb történetek bővítik a mitológiát, de G. R. R. Martin feudális világa is hasonló módon gyarapszik. Nyílt rendszerük és szekularizációjuk következtében a rajongók is hozzátehetik saját történeteiket a rendszerhez. A közös tulajdonná válás legszebb példái mégis a szerepjáték szabálykönyveiből építkező regények, amelyek hiába érkeznek más szerző tollából, ugyanazt a mitológiát csomagolják újra.

A másik fontos strukturális összetevő az adatbázis-logika és algoritmus együttes működésének következtében jön létre, ahol a szelekció és kombináció együttes működése hoz létre újabb „adatokat”. Az algoritmus a narratív váz, az adatbázis pedig egy képzelt enciklopédia, amelybe az összes, eddig bármilyen módon megalkotott lény beletartozik (természetesen helyszínek, nevek is idesorolandók), majd az algoritmus által létrehozott gerincre csatlakozva felépítik a történetet, és egyúttal a világot is berendezik. Ez a konstrukciós alkotás nagyfokú hasonlóságot mutat Propp mesekutatásával, ahol a narratív sémák lebontásával jön létre az a „funkciórendszer”, amely a fantasy leírásának is alapja lehet. A fantasy és mese reprezentációs technikái eltérnek egymástól, így a proppi funkciók sem alkalmazhatóak maradéktalanul. A fantasy realisztikusabb ábrázolása a karakterekhez tartozó funkciók átjárását eredményezi, illetve „választási” pontokat is beépít a történetbe, amelyből csak egy bontakozik ki az olvasó előtt. Ezt a döntési lehetőséget figyelhetjük meg *A vajákban*, míg a karakterekhez tartozó archetipikus mozzanatok összezsúszását a *Brayan aranya* is tematizálja.

Az irodalomtudományban használt terminusok informatikai fogalmakból származó cseréjével bemutatott fantasy struktúrája és világépülése prezentálja a tézisemet, amely szerint a digitális kultúra meghatározza szerkezetét és formanyelvét, illetve azok az aspektusok, amelyek az informatikai fogalmak esetén szembeötlőek, és a közösségi oldalakon jól láthatóak, a fantasyben is ott munkálnak, így nemcsak a műfaj alakulását befolyásolja meg, hanem népszerűségének egyik okára is rámutat.

HIVATKOZOTT MŰVEK ÉS FILMEK

Bakonyi, Géza. *A hálózat használata a nyelv és irodalomtudomány területén*. Budapest: N.I.I.F., 1997.

Barthes, Roland. „A műtől a szöveg felé”. Fordította Babarczy Eszter. In: Barthes, Roland. *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris, 1996. 67-74.

Barthes, Roland. „A szerző halála”. Fordította Babarczy Eszter. In: Barthes, Roland. *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris, 1996. 50-55.

Best Fantasy Books. <http://bestfantasybooks.com/low-fantasy.html>.

Borges, Jorge Luis. „Az Alef”. Fordította Benyhe János. In: Borges, Jorge Luis. *Bábeli könyvtár*. Budapest: Európa, 2011. 93-108.

Brett, Peter V. „Brayan Aranya”. In: Brett, Peter. *A Nagy Bazár / Brayan Aranya és más történetek*. Fordította Kamper Gergely. Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2016. 95-159.

Castells, Manuel. *A hálózati társadalom kialakulása*. Fordította Rohonyi András. Budapest: Gondolat, 2005.

Eco, Umberto. „A nyitott mű poétikája”. in Eco, Umberto. *Nyitott mű*. Fordította Dobolán Katalin. Budapest: Európa, 1998. 71-106.

Eco, Umberto. „Do Your Movie Yourself”. Fordította Barna Imre. In Eco, Umberto. *Bábeli beszélgetés*. Budapest: Európa, 2001. 65-78.

Farkas, Balázs. „A fantasy feltérképezése”. in Farkas Balázs. *A fantasy irodalomtörténete és kritikai megközelítése*. <https://fantasyirodalom.wordpress.com/1-a-fantasy-felterkepezese/>.

Frye, Northrop. „A nyár müthosza: a románc”. in Frye, Northrop. *A kritika anatómiája*. Fordította Szili József. Budapest: Helikon Kiadó, 1998. 158-174.

Füzi, Izabella. *Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – Kortárs filmelmélet magyarul*. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0.

Galuska, László Pál. „TIPOLOGIA FANTASTICA: A fantasztikus irodalom tipológiájáról és műfajelméleteiből”. *GRADUS* (2015/1): 21-38.

Gibson, William. „Neurománc”. Fordította Ajkay Örkény. In Gibson, William. *William Gibson teljes Neurománc univerzuma*. Szeged: Szukits, 2005. 7-218.

Hawkins, Scott. *Az Égett-hegyi könyvtár*. Fordította Rusznyák Csaba. Budapest: Fumax, 2016.

Hearne, Kevin. *Tricked – Átverve*. Fordította Acsai Roland. Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2016.

Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet. The Enviromental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Hódosy, Annamária: „A fantázia informatikája”. *Literatúra*, (2000/3): 314-330.

Józsa, Péter. „Multilineáris szerkezet”. in *Irodalom a digitális közegben*. <http://mek.niif.hu/02300/02313/html/szakd62.htm>.

Keserű, József. „Térképek a fantasy-irodalomban”. *Prae* (2014/3): 6-22.

Konzack, Lars. *Geek Culture. The 3rd Counter-Culture*. https://www.academia.edu/3808704/Geek_Culture_The_3rd_Counter-Culture.

Kornya, Zsolt. *A képzelet egy másik világa*. 1988. <http://fantasycentrum.hu/old/VEGYES/fantasy.htm>.

Krasznai, Zoltán. *Gondolatok a fantasy-ellenességről*. 2006. <http://lfg.hu/13278/rpg/szerepjatekrol/gondolatok-a-fantasy-ellenessegről/>.

Landow, George P. *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?*. <http://artpool.hu/hypermedia/landow.html>.

Lengyel, Péter. *Széljegyzetek egy műfajhoz: a fantasy világa*. 2008. http://kulturpart.hu/2008/07/20/szeljegyzetek_egy_mufajhoz_a_fantasy_vilaga

Makai, Péter Kristóf. „Faërian Cyberdrama: When Fantasy becomes Virtual Reality”. in *Tolkien Studies: Volume VII*. Szerkesztette Douglas A. Anderson, Michael D.C. Drout, Verlyn Flieger, West Virginia University Press, 2010. 35-53.

Manovich, Lev. „Az adatbázis mint szimbolikus forma”. Fordította Kiss Julianna. *Apertúra* (2009/ősz). <http://uj.apertura.hu/2009/osz/manovich/>

Novák Csanád. *Novák Csanád utószava*. <http://www.fantasycentrum.hu/old/VEGYES/Novak-Csanad-A-fantasyrol.pdf>.

PCforum.hu. <http://pcforum.hu/szotar/?term=algoritmus>.

Propp, V. J. *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

Sapkowski, Andrzej. „A vaják”. In uő. *Az utolsó kívánság*. Fordította Szathmáry-Kellermann Viktória. Budapest: PlayON, 2011. 8-37.

Simon, Attila. „Recepció és médium”. In *Az olvasás rejtekútjai*. Szerkesztette Bónus-Kulcsár-Szabó. Budapest: Ráció Kiadó, 2007. 202-231.

Sobchack, Vivian. „Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában”. Fordította Erdei Lilla. *Apertúra* (2015/tavaszi-nyári). <http://uj.apertura.hu/2015/tavaszi-nyari/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>.

Stemler, Miklós. „A világteremtés poétikája”. *Prae* (2003/1): 5-13.

Sz. Molnár, Szilvia. „A fantasy-filmek mitikus narrációjáról”. *Prae* (2003/1): 30-5.

Tari, Annamária. *Z generáció*. Tercium Kiadó. 2011.

Todorov, Tzvetan. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Fordította Gelléri Gábor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.

Tolkien, J. R. R.. „A tündérmesékről”. Fordította Nagy Gergely. In uő. *Szörnyek és ítések*. Szeged: Szukits, 2006. 167-242.

Tolkien Világa (rádiósorozat): *A fantasy - az Aurin szerkesztői a fantasy történetéről*. 2006. URL: <http://tolkien.hu/index.php/tolkien/item/2075-tolkien-vilaga-radiosorozat-a-fantasy-az-aurin-szerkesztoi-a-fantasy-toerteneterol>

Tóth Zoltán János. „Istenek alkonya. A szuperhősképregény változó paradigmái”. *Korunk* (2011/2): 31-8.

TÖRTÉNETJÁTSZÁS

A DÖNTÉSALAPÚ SZÁMÍTÓGÉPES JÁTÉKOK ÉS AZ IRODALOMTUDOMÁNY

JANCSOVICS KLAUDIA RÉKA

„Az elmúlt évek technikai fejlődése nem csupán a műszaki területekre és a természettudományokra gyakorolt nagy hatást, a humán tudományok, a bölcsészet is jelentős mértékben merített az információs forradalommal együtt járó haladásból.”

Nagy Balázs: Az irodalmi kreativitás lehetőségei az újmediális környezetben

A videojátékok világa – mint vizsgálatra alkalmas diszciplína – sokáig kívül esett a kutatók látóterén. Eleinte mindössze a szórakozás eszközeként tekintettek rájuk, hiszen az audiovizuális és történeti komplexitásuk meglehetősen kezdetleges volt, ráadásul a legelső videojátékok még szövegalapú játékokként funkcionáltak. Később egyre fontosabbá vált, hogy hatásos történettel rendelkezzenek, a technika fejlődésével pedig a képi világuk is mindinkább átalakult. Napjainkban egy jó videojáték nemcsak olyan hatást kelt, mintha a játékos egy filmet nézne, hanem a története is egyre bonyolultabbá válik és magával ragad.

Miután a kutatók alapos vizsgálat alá vették, kitűnt a terület nehezen behatárolható mivolta, összetettsége. Ennek oka, hogy egy olyan médiumról van szó, amelynek az írott és

elbeszélt szövegek mellett a hangok és a képek is szerves részét képezik, melyek lehetnek állóak vagy mozgásban lévőek. Képesek arra, hogy elmondjanak egy történetet úgy, ahogyan a filmek és a szövegek teszik, miközben bevonják játékosukat a világukba. Ebből a szempontból tehát a könyvekre is hasonlíthatnak. Mindebből adódóan, ahány tudományág próbálta a videojátékokat megközelíteni, annyi féle értelmezése adódott. A sokoldalú vizsgálatok ellenére sincs meghatározva egy legitim, mindenki által elfogadott terminológiai rendszer, sokszor még az is nehézségeket okoz, hogy melyik területhez sorolják be a témát. Az informatika hatáskörének tűnhet, ám mára már jóval túlmutat rajta. Három fő irányvonala van a kutatásoknak, amelyeket általánosságban említeni szoktak: kulturális antropológiai, a médiakutatás elméleti, valamint az úgynevezett ludológiai.

Az első leginkább a szocializációs folyamatok miatt vizsgálja, az egyéni és a kollektív viselkedésre gyakorolt hatását próbálja felderíteni. Ez tehát a hatás elemzése. A második a szerkezeti szinttel foglalkozik, azt kutatva, hogy mennyiben alkalmas a képi és a szöveges reprezentációra, milyen mértékben valósul meg a klasszikus értelemben vett elbeszélés. Itt megjelenik a narratíva fogalma lényeges terminusként. A harmadik szintén a felépítést vizsgálja, de leginkább az előbbi ellenében.

A narratíva és a ludológia képviselői között éles vita alakult ki, pontosan a megközelítések eltéréséből adódóan. El nem hanyagolható problémákra hívja fel a figyelmet a két terület képviselőinek szembenállása: ki alkalmas a videojátékok vizsgálatára? Egy tudományterület privilégiuma vagy más diszciplínák is megszólalhatnak? Korlátozzák az értelmezéseket, ha például az irodalomtudomány oldaláról közelítünk ezekhez a játékokhoz? A dolgozat ezekre a kérdésekre fókuszál, az antropológiai kutatások tehát ebben az esetben nem fogják a vizsgálódás tárgyát képezni, hiszen jelenleg nem relevánsak.

Az elsődleges probléma, amely életre hívta a dolgozatot, hogy a legtöbb Magyarországon megjelenő tanulmány olyan játékokkal foglalkozik, amelyek mára már elavultnak mondhatóak. Mivel folyamatos fejlődés jellemző erre a területre, így nem csoda, hogy már alig öt év távlatából is nagy eltérések figyelhetők meg. Egyre több a kísérlet a bonyolultabb történetek megalkotására, az interaktivitás fejlesztésére. Néhány kritikai megállapítás éppen ezért már nem tekinthető helytállónak, amire a dolgozatban rá is fogok mutatni.

A másik megfigyelés, hogy a hazai szakirodalmak igen csekély számban foglalkoznak ezzel a témakörrel. Bár a digitális kultúra egyre több tanulmányt eredményez, kifejezetten a videojátékokkal történő foglalkozás még mindig egy távoli területnek tűnik.

Míg nemzetközi szinten már külön elektronikus folyóirata is létezik a témának,¹ addig Magyarországon még csak nem is nagyon érintik. Természetesen vannak kivételek,² de elenyésző azon munkák száma, amelyek nem külföldi szakirodalmak fordításai.³

A következőkben először néhány esszenciális fogalmat kell áttekinteni, hogy érthetővé váljon, mely területen is fog a vizsgálat folyni, illetve milyen megnevezések érvényesek ezekre a játékokra. Itt egyfajta műfaji besorolás is kezdetét veszi, mely a későbbiekben kiteljesedik. Ezután az intézményesülési folyamat következik, áttekintve, hogy honnan indultak és most hol tartanak a videojátékok. Itt a hazai orientáltság nem lehetséges, így leginkább a külföldi eredmények, előrelépések lesznek megemlítve. Majd a két legfontosabb tudományos vizsgálat bemutatása fog következni: a narratológiáé és a ludológiáé. Ezen a területen nem csak ezek szembenállása lesz előtérbe helyezve, fontosabb nézeteiket is ki kell emelni. Majd a ludológia és a narratológia képviselőinek relevánsnak tűnő, vagy éppen problémás terminológiai megoldásai kerülnek elemzés alá.

Fontos megemlíteni – és a dolgozatomban ezzel is foglalkozom majd –, hogy milyen különbségek vannak a *ludus* és *paidia* fogalmak között. Ennél a résznél a *szimuláció*, mint eljárás is fontos lesz. Azért lényegesek a fentebb említett fogalmak, mert a ludológusok erre hivatkozva jelentik ki, hogy a számítógépes játékok világa egy önálló tudományág, és emiatt kizárható az irodalom- és filmtudomány erről a területről.

Ezután következik maga az elemzés. Fontosnak tartom, hogy a kiválasztott játékok képesek rácafolni mind a narratológusok, mind a ludológusok bizonyos kijelentéseire. Az elemzendő játékok a következők lesznek: *Heavy Rain* – 2010, *The Wolf Among Us* – 2013, *Until Dawn* – 2015, *Batman: The Telltale Series* – 2016 (ez utóbbit augusztusban kezdték el kiadni, epizodikus játék, még folyamatban van).

Ezek mind szövevényes történetekkel rendelkeznek, ráadásul megfigyelhető, hogy valamilyen irodalmi zsánert használnak fel (a detektívtörténetek elemei mindben fellelhetők, emellett a horror különböző eszközei is megjelennek némelyikben). Képi világuk a filmekhez hasonló, ráadásul a játékos folyamatosan döntések elé van állítva, ezzel téve interaktívvá a játék folyamatát. Mindeközben nem szabad megfeledkezni a tényről, miszerint elkerülhetetlenül egy történetet mesélnek el. Ezt a történetet pedig részben a játékos írja meg, ezért lesz majd fontos Wolfgang Iser olvasáselméletéről szó-

¹ <http://gamestudies.org>

² Ifj. Csákvári József, „Lehetőség, véletlen és képi retorika a számítógépes játékok narratív struktúráiban, (A számítógépes játékok kutatásának elméletéhez)” *JelKép*, (2005/3): 35-57.

³ Megjegyzés: A fordítások száma is stagnál, kevésbé emelték be a problémát a hazai köztudatba.

ló fejtegetése. Mivel ezeknek a játékoknak a strukturális építkezése hasonlít a lehetőségválasztós, lapozgatós könyvekéhez (terminológiai hiány miatt alkalmazom ezt a megnevezést),⁴ így ezekről is említést kell tenni.

A dolgozat célja, hogy egy olyan területet helyezzen az irodalomtudomány magyar képviselőinek látóterébe, amelynek hovatartozásáról még a külföldi szakirodalmak is ellentétes álláspontot képviselnek. Érdemes lenne a hazai tudományos világnak is bekapcsolódni a videojátékokról szóló diskurzusba, hiszen rengeteg lehetőséget kínál a terület. Terminológiai szempontból is át kell gondolni, hogy eddig milyen kísérletek születtek, valamint, hogy melyek azok, amelyeket leginkább fel lehetne használni. Természetesen ezekkel is óvatosan bántva, hiszen az a kijelentés, ami ma még stabilan megáll, az lehetséges, hogy pár éven belül már elavultnak fog számítani.

FOGALMI ÁTTEKINTÉS

A *videojáték* (*video game*) egy gyűjtőfogalom. Meglátásom szerint a következőképp lehetne definiálni: azokat az interaktív, elektronikus játékokat foglalja magába, amelyek valamilyen eszközön (például konzol, személyi számítógép, televízió, telefon, stb.) keresztül érintkeznek a játékosokkal és visszacsatolást adnak azok cselekedeteire. Különféle grafikus ábrákat lehet irányítani. A gyűjtőfogalmon belül külön csoportot alkotnak a számítógépes játékok, melyek eleinte mindössze csak a billentyűzetre reagáltak,⁵ megjelenésükben pedig kezdetleges grafikai megoldásokat alkalmaztak. Ezt mára már jócskán túllépték ezek a játékok, a legtöbbnek a vizuális megjelenése a filmek képi világával egyenértékű. Elmondható, hogy ez az egyik legdinamikusabban fejlődő terület, mely az utóbbi években jócskán meghaladta önmagát, Kiss Gábor Zoltán szavaival élve, „régén túljutott kiskorúságán”.⁶

A dolgozat a videojátékok csoportján belül a számítógépes játékokra fókuszál, a teljesség igénye nélkül. Figyelembe kell venni ugyanis a tényt, hogy rengeteg alfaja létezik ezeknek a játékoknak, így egy mindent átfogó, alapos vizsgálat egyrészt lehetetlen, másrészt meghaladná a dolgozat kereteit.

⁴ *Choose Your Own Adventure Book* az angol megfelelője, a későbbiekben így fogok rá hivatkozni.

⁵ Megjegyzés: sok játék még mindig ezt az interakciós formát követi.

⁶ Kiss Gábor Zoltán, „A narratológiától a ludológiáig”, in *Narratívák 7, Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós (Budapest: Kijárat, 2008), 257.

Ilyen alfaj például a *multiplayer* (többjátékos) és a *single-player* (egyjátékos). Előbbi olyan csapatjátékokat jelent, ahol egy időben, akár a világ különböző pontjain élő emberek léphetnek kapcsolatba egymással és játszhatnak. Ezek a játékok általában azt a lehetőséget is megadják, hogy a személyek kommunikálhassanak csapattársaikkal, vagy ellenségeikkel. Mindezt megtehetik szóban, vagy írásban (például *League of Legends*, *World of Warcraft*, stb). Utóbbi a mai chathez hasonlóan, azonnali válaszadást tesz lehetővé, közelítve ezzel az élőbeszédhez. Érdeemes megemlíteni, hogy vannak olyan szoftverek, amelyeket kifejezetten abból a célból készítettek, hogy az online multiplayer játékok felhasználói verbálisan érintkezhessenek (például *Teamspeak*). Megfigyelhető, hogy a kommunikáció egyre kevésbé van alárendelve a játéknak, sokkal inkább szerves részévé válik annak. Ugyanakkor már az is létező tendencia, hogy vannak, akik kifejezetten a közösséghez tartozás örömeért lépnek be egy ilyen játékba.

A single-player ezzel szemben egy magányos műfaj, ahol a játékos egyedül néz szembe a játék kihívásaival (például *The Last Of Us*, *Alice: Madness Returns*, stb). Persze ebben az esetben sem lehet mindig teljes elszigeteltségről beszélni, hiszen majdnem mindegyikhez rendelkezésre állnak különböző fórumok. Ezeken a helyeken a játékosok meg tudják egymással vitatni a tapasztalataikat, kérdéseiket. Emellett elérhetőek olyan videók is, ahol egy ismertebb játékos bemutatja, hogyan lehet végighaladni egy-egy pályán.⁷ Természetesen itt is lehetőség van arra, hogy a videó alatti kommenteknél kapcsolatba lépjenek egymással a játék kedvelői.

Mindezek után érzékelhető, hogy a videojátékok vizsgálata egy igen kiterjedt terület. Érdeemes figyelembe venni azt is, hogy milyen intézményesülési folyamaton ment végig a velük való foglalkozás, hogyan jutott el az egyszerű játékleírásoktól a legitim tudományterületig.

INTÉZMÉNYESÜLÉS - A KEZDETEKTŐL A MÚZEUMOKIG ÉS A KONFERENCIÁKIG

Annak ellenére, hogy a számítógépes játékok körülbelül negyven éves múltat tudhatnak maguk mögött – az első komolyabb játékok valamikor a nyolcvanas években jelentek meg –, a különböző tudományágak csak az utóbbi tíz-tizenöt évben kezdtek el velük foglalkozni. Nem képezte sem az esztétikai, sem a mediális, sem pedig a kommunikációs vizsgálódás tárgyát, hogy játékokkal foglalkozzanak, hiszen komolytalannak bélye-

⁷ *Walkthrough* vagy *playthrough* ezeknek a videóknak a megnevezése.

gezték meg (hasonlóan a magas és alacsony irodalom szembenállásához, ahol utóbbit sokáig nem vették komolyan a szakmabeliek). Egyfajta elitista szemlélet lett úrrá, mely túlságosan triviálisnak tartotta, a tömeges szórakoztatás tudományokkal össze nem egyeztethető műfajának.

Arról megfeledkeztek, hogy bár a játékról általában a gyerekekre asszociálunk, fontos szerepet töltenek be a felnőtt társadalomban is. Már a kezdetektől fogva az életünk szerves része a játszás, hiszen ez egyfajta gyakorlást is jelent. Tulajdonképpen a való világ helyzeteit állítják elénk, mondhatni tét vagy közvetlen valóságvonatkozás nélkül, „fikcionálisan”. „Azt is mondhatnánk, hogy a játék régebbi, mint az emberi kultúra, mivel az állatok is játszanak.”⁸

Amikor efelé a terület felé fordultak, eleinte még csak szociológiai és pszichológiai szempontok miatt vizsgálták, valamilyen devianciához társították. Azt próbálták megfigyelni, hogy a szórakozásnak ez a formája mennyire teszi agresszívvá vagy függővé a felhasználókat. Bár ez is egy létező probléma, mára már a tudományos élet más aspektusait is felfedezte a számítógépes játékoknak, így egyre inkább legitim médiumnak számít. Napjainkban már nem csak a káros hatásait vizsgálják, képesek voltak a szemléletváltásra.

Persze vannak, akik még mindig nehezen fogadják el, hogy tudományos szempontok alapján is lehet vizsgálni a videojátékokat. 2008-as könyvében⁹ Steven E. Jones angol professzor még megjegyezte, hogy kollégái közül sokan szkeptikusak a videojátékok tanulmányozásával kapcsolatban. Napjainkban is lehet még efféle megnyilatkozásokat olvasni, hallani, de már csökkenő tendencia mutatkozik. Talán mostanra kezdik belátni, hogy nem csak egy egyszerű szórakozási lehetőségről van szó, jóval többet kínálnak ennél.

A kultúrák között is képesek közvetíteni, hiszen a különböző nemzetek előszeretettel használják fel saját történeteiket, mitikus alakjaikat, történelmüket az általuk készített játékokban. Nem véletlen, hogy Barack Obama volt amerikai elnök, 2011-ben, lengyelországi látogatása során a *The Witcher 2: Assassins of Kings* című játékot kapta ajándékba. Donald Tusk akkori miniszterelnök úgy vélte, hogy ez reprezentálja a leg-

⁸ Aarseth, Espen, „Műfaji zavar: a narrativizmus és a szimuláció művészete”, ford. Czitrom Varga Enikő, in *Narratívák 7, Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós (Budapest: Kijárat, 2008), 161.

⁹ E. Jones, Steven, *The meaning of video games, Gaming and textual strategies*, (Taylor & Francis e-Library, 2008)

jobban országuk helyét az új globális gazdaságban.¹⁰ A játék Andrzej Sapkowski lengyel író azonos című könyvsorozatán alapul, mely már több díjat is elnyert, köztük a Gloria Artis Medált 2012-ben.¹¹ A *The Witcher* tehát – mint könyv és játék – mára a lengyel kultúra részét képezi.

Habár nem egy régi területről van szó, a számítógépes játékoknál egyfajta muzealizációs folyamat is megfigyelhető. Berlinben a Computerspielemuseum¹² kifejezetten azért jött létre, hogy a kezdetektől bemutassa a számítógépes játékok történetét, ahol az interaktivitás szerves része a kiállításnak. Az alapítók úgy gondolták, hogy a számítógépes játékok ma már alapvető részei a kortárs kultúrának, érdemesek arra, hogy az emberek emlékezzenek arra, milyen fejlődésen mentek keresztül. Tehát kulturális kincsnek minősül, esztétizálódik a korábban még triviálisnak számító terület.

Az nem kérdéses, hogy ezek a játékok egyre nagyobb szerephez jutnak, bár a média, a játékipar és a politika által közvetített képe olykor még mindig egyoldalúan, előítéletekkel telítve mutatja be.¹³ Nehezen ismerik fel benne a kifejezésforma értékes lehetőségeit. A nagy áttörés 1999-ben indult el, amikor felmerült annak a lehetősége, hogy önálló tudományterületet kellene létrehozni azoknak a kutatásoknak, amelyek a számítógépes játékokkal foglalkoznak. 2001-ben több konferenciát is rendeztek, amelyeknek témája a számítógépes játékok voltak, nem sokkal ezután létrehozták a tudományterület (ekkor már annak minősítették) első elektronikus folyóiratát, a *Game Studies*-t.¹⁴ Azóta a témával foglalkozó műhely-szemináriumok száma egyre inkább nő, bizonyos főiskolákon oktatott tárgy lett.

Azonban még most is problémát okoz és vitákat generál, hogy a számítógépes játékok vizsgálata mely tudományág felelőssége, illetve be lehet-e, vagy kell-e egyáltalán sorolni bármelyik területhez.

¹⁰ Smith, Dave, *Poland's Prime Minister loves this spectacular video game so much he gave it to Obama as a gift* <http://www.businessinsider.com/the-witcher-2015-7/#the-witcher-games-are-based-on-a-series-of-popular-fantasy-books-by-the-same-title-penned-by-polish-author-andrzej-sapkowski-hes-won-numerous-awards-for-the-witcher-including-the-gloria-artis-medal-for-merit-to-culture-in-2012-1>

¹¹ Ezt a lengyel kulturális örökség védelméért és a nemzet értékeinek bővítéséért lehet kiérdemelni.

¹² <http://www.computerspielemuseum.de>

¹³ A számítógépes játékok addiktív hatása, agresszióra nevelése még sok ember tudatában élő probléma, ahogyan az is, hogy erőteljesen tud különböző ideológiákat közvetíteni.

¹⁴ www.gamestudies.org

KISAJÁTÍTÁS - LUDOLÓGIA VAGY NARRATOLÓGIA?

A kérdés tehát már nem az, hogy érdemes-e foglalkozni a számítógépes játékokkal (vagy tágabban a videojátékokkal), hanem hogy mely tudományágnak kell ezt megtennie. Vannak olyanok, akik kifejezetten a dráma¹⁵ és a narratíva¹⁶ kiterjesztéseként kezelik a videojátékokat, de olyan hangok is megszólaltak, amelyek a terület önállóságát akarták kiemelni.

Előbbi azért merült fel, mert a játékos hasonlóan a színházi darabok szereplőjéhez, egy történet része lesz, emellett rendezőként is tevékeny benne. A narratíva felőli megközelítés azért tekinthető relevánsnak, mert a legtöbb játék valamilyen történetet is elmond, tehát elbeszélést tartalmaz. Ennek az elméletnek a támogatóit narratológusoknak hívják. Úgy vélik, hogy ez egy olyan médium, amelynek központi eleme a történetmesélés. A filmek, novellák sémáit folytatja, más szerkezeti váz segítségével.

Erre Espen Aarseth is rámutat, amikor kijelenti, „A számítógépes játékok tanulmányozása szűz terep, mely készen áll arra, hogy a kulturális és textuális kutatások gépezetei feltérképezzék és megműveljék.”¹⁷ Az akadémikus kifejezetten ellenzi, hogy a narratológia diskurzusa beférkőzzön a számítógépes játékok vizsgálatába, inkább a terület önállóságát hangsúlyozza. Ez pedig tovább vezet ahhoz a vitához, amely nemzetközi szinten merült fel.

Aarseth az úgynevezett ludológusok álláspontját képviseli. Maga az elnevezés a *ludus* szóból ered, mely általában véve játékot jelent. Korábban a nem elektronikus játékokkal kapcsolatban használták, játéktudomány lehetne a megfelelő fordítása. Azonban Gonzalo Frasca 1999-ben rámutatott arra,¹⁸ hogy nem létezik olyan koherens tudományterület, amely kifejezetten a videojátékokkal foglalkozna, és éppen ezért használják más elméletek eszköztárát. Azóta elfogadottá vált a neologizmussal létrehozott ludológia és ludológus kifejezés. Összefoglalva, e két kifejezés azon tudományterület és azon a kutatók megnevezésére szolgál, akik határozottan elutasítják, miszerint a videojátékok narratív struktúrára épülnek, valamint, hogy más tudományágnak kellene azokat vizsgálnia. Ez a csoport főként akadémikusokból áll. Ide tartozik például Espen

¹⁵ Laurel, Brenda, *Computer as Theater* (London: Addison Wesley, 1993)

¹⁶ H. Murray, Janet, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cberspace*, (New York: Free Press, 1997)

¹⁷ Aarseth, „Műfaji zavar: a narrativizmus és a szimuláció művészete”, 159.

¹⁸ <http://www.ludology.org/articles/ludology.htm>

Aarseth,¹⁹ Gonzalo Frasca,²⁰ Jesper Juul,²¹ Markku Eskelinen.²² Arra hívják fel a figyelmet, hogy kizárnak más kutatási lehetőségeket azok a kijelentések, amelyek szerint a videojátékok a narratíva kiterjesztései. Emellett a médium²³ megértését is akadályozzák.

(...) már annyira hozzászoktunk ahhoz, hogy a világot narratív szemüvegen keresztül nézzük, hogy képtelenek vagyunk alternatív módon gondolkodni. Ugyanakkor az is igaz, hogy kényelmesebb a legtöbb kutató által már jól ismert narratológiát alkalmazni, mint egy merőben új megközelítést kidolgozni.²⁴

A ludológia tulajdonképpen a humán tudományok között, azoktól távolságot tartva akarja újradefiniálni az ismétlés, reprezentáció, elbeszélés fogalmát. Mindez okoz némi terminológiai zűrzavart, hiszen próbál eltávolodni más tudományoktól, így a már meglévő fogalmakat igyekeznek úgy felhasználni, hogy az a saját privilégiumuk legyen. Ki akarják zárni az irodalom-, film- és drámaelméletet, annak ellenére, hogy a terminusaiakra szükségük lenne.

Aarseth kissé élesen fogalmazza meg álláspontját, mikor kijelenti, hogy a játékok, vagy, ahogy néhányan nevezik, „interaktív elbeszélések” megújítása mögött gazdasági (az elbeszélésnek köszönhetően lesz piacképesebb a játék), elitista (ha „irodalmi értéket” kapnak a játékok, magasabb presztízsük lesz) és tudományos kolonialista (mindenképp az elbeszélések közé tartoznak a számítógépes játékok) érvek rejtőznek. Amikor az egyik konferencián elhangzik egy olyan vélemény, mely szerint a játék és a film különbsége egyedül a játék interaktivitásában figyelhető meg, a ludológus így összegzi véleményét:

¹⁹ Aarseth, „Műfaji zavar: a narrativizmus és a szimuláció művészete”, 159-174.

²⁰ Frasca, Gonzalo, „Szimuláció vs narratíva, Bevezetés a ludológiába”, ford. Gyuris Norbert, in *Narratívák 7, Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós (Budapest: Kijárat, 2008), 125-142.

²¹ Juul, Jesper, „Narratív játékok? Rövid jegyzet játékokról és elbeszélésekről”, ford. Pálmai Krisztián, Fenyvesi Kristóf, in *Narratívák 7, Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós (Budapest: Kijárat, 2008), 143-158.

²² Eskelinen, Markku, „Hat probléma keres egy megoldást, A kibertext-elmélet és a ludológia mint az irodalomtudomány provokációja”, ford. Kisantal Tamás, in *Narratívák 7, Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerk. Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós (Budapest: Kijárat, 2008), 193-227.

²³ Aarseth határozottan elutasítja, hogy a számítógép médium lenne. Inkább flexibilis technológiának nevezi, mely számos, egymástól különböző médiumot hoz egy platformra.

²⁴ Frasca, *Szimuláció vs narratíva, Bevezetés a ludológiába*, 129.

Ez utóbbi szempont – az egyetlen az említett három közül, ami közvetlenül érint bennünket – úgy tűnik, többnyire egy, a humántudományok művelői által képviselt ideológia szülötte, messze a mi elefántcsonttoronyainkon túlról. Egy olyan ideológiáé, amit jobb híján „narrativizmusnak” [„narrativism”] nevezhetnénk. Ezen elképzelés szerint minden történet, és a történetmesélés az elsődleges, sőt, talán az egyedüli módja a megértésünknek – a világról alkotott kognitív perspektívánk.²⁵

Aarseth nem kevés iróniával megjegyzi, hogy a humán tudományok örülnek, hogy végre egy ilyen területen tevékenykedhetnek: „Nincsenek elegendő ismereteink a műszaki tudományokról vagy a biológiáról, de ismerünk történeteket és tudunk történetet mesélni. Vagyis, miért legyünk kritikusak, ha egyszer lehetünk fontosak is?”²⁶

Bár a humán tudományok valóban nem állnak az elismertségi ranglétra csúcsán, Aarseth kijelentése túlzottan kritikus. Ezt a gondolatot aztán tovább fűzi:

A film- és irodalomelméleti képzésben résztvevők nagy száma miatt a narratív elmélet játékokra történő torz és durva alkalmazása tovább folyik majd, és feltehetően hosszú időre elárasztja majd a játékkal foglalkozó kutatásokat.²⁷

Beismeri, hogy „durvának, sőt militánsnak”²⁸ tűnhet a kijelentése, de óvatosságát azzal magyarázza, hogy túl sok az olyan kutató, aki a videojátékok terepét magáénak akarja majd tudni. Ezzel pedig tévútra viszi a még szűz tudományterületet. Tény, hogy az új terület mindenféle eddigi tudományos eredmény kizárásával történő tanulmányozása egy érdekes felvetés. Ugyanakkor nem maradhat észrevétlenül, hogy mindez egy naiv elképzelés, hiszen teljesen tiszta szemmel nem lehet semmilyen területet megfigyelni. Eddigi tudásunk mindig is befolyásolni fogja a kutatások további kimenetelét, a már kifejtett elméleteket nem lehet figyelmen kívül hagyni. Aarseth a tanulmánya végére már kissé finomít a hangján és hozzáteszi: reméli, hogy a narratíva felhasználásával, de azzal nem visszaélve, az elbeszélői paradigmát lassan el lehet felejteni.

Pontosan emiatt tűnhet parttalannak a narratológusok és ludológusok közti vita. Míg arra törekednek, hogy a másikat kizárják a videojátékok kutatási területéről, elfe-

²⁵ Aarseth, *Műfaji zavar: A narrativizmus és a szimuláció művészete*, 164.

²⁶ Ua.

²⁷ Uo. 173.

²⁸ Ua.

lejtenek valódi elméleteket lefektetni és a tudományterületre alkalmazható terminusokat bevezetni. Visszavetik a kutatási lehetőségeket.

Hiányzik az közös szókincs; hiányzik a közös megközelítés. Területi harcok vannak. A narratívák irodalmi teoretikusai – „narratológusok” – úgy hiszik, hogy a narratíva jogosan az ő területük, így ők döntenek el, mi lesz az *interaktív* narratíva. A játékok teoretikusai – „ludológusok” – abban hisznek, hogy az interaktív szórakoztatás az ő területük és csak ők tudják helyesen eldönteni, hogy mi lesz az interaktív narratíva.²⁹

Ernest Adams fent idézett szavai rávilágítanak a fő problémára: ezek a viták nem viszik előrébb a videojátékok kutatását. Bár már nem szorulnak legitimációra, az efféle eredménytelen eszmecserék nem segítik a szakembereket. Hiába áll rendelkezésre egy még felfedezésre váró terület, ha a kutatók legfőbb problémája az, hogy ki érdemes annak vizsgálatára és inkább egymás nézeteit forgatják ki.

Szerencsére akadnak olyanok, akik túllépnek ezen a problémán és igyekeznek megfelelő terminológiai eszköztárat alkotni, valamint mindenféle ellenérzés nélkül megpróbálják elhelyezni a videojátékokat valamelyik tudományterületen. A következőkben egy ludológus, Gonzalo Frasca fogalomalkotása, majd a narratológusokhoz köthető törekvés kerül előtérbe. Mindkettő értékes és használható gondolatokat tartalmaz, bár érdemes fenntartásokkal kezelni őket.

SZIMULÁCIÓ, PAIDIA, LUDUS

Gonzalo Frasca, aki társaihoz képest már békítő hangnemben érvel a ludológia mellett, megpróbálkozott bizonyos fogalomalkotással, újfajta megközelítéssel. Szerinte problémát jelent, hogy a narrativitás hívei a videojátékokat rendszerint a regényhez, filmhez, drámához hasonlítják. Amellett foglal állást, hogy a videojátékok szimulációra épülnek, így működési mechanizmusukban eltérnek a hagyományos narratíváktól. Frasca ezzel a gesztussal az elbeszélés fogalmát szeretné a szimulációra leváltani.

²⁹ Mukherjee, Souvik, *Video Games and storytelling*, (kiadó: Palgrave Macmillan UK, 2015), 6. (saját fordítás) - „There’s a lack of a common vocabulary; a lack of a common approach. And there are turf wars. Literary theorists of narrative – ‘narratologists’ believe that narrative is rightly their turf, so it’s up to them to decide what *interactive* narrative will be. Theorists of gameplay – ‘ludologists’ – believe that interactive entertainment is *their* turf, and only they can properly decide what interactive narrative will be.”

Szerinte a videojátékok az első összetett szimulációs tömegmédiumot képviselik. „Szimulálni annyit tesz, mint modellezni egy (forrás)rendszert egy más rendszeren keresztül, amely (valamely szemlélő számára) átveszi az eredeti rendszer viselkedési mintáját.”³⁰ A szimuláció átveszi a viselkedésmintát is, vagyis meghatározott feltételrendszerben bizonyos ingerekre reagál. Tehát, megfelelő feltételek mellett, képes felkelteni az eredeti rendszeren belüli viselkedés illúzióját. Míg egy repülőgépről szóló filmben meg van határozva a végkimenetel, amelybe a néző nem képes beleavatkozni, addig egy repülőgép-szimulátor lehetővé teszi a döntést, a helyzet aktív részese lesz a játékos. A szimulátor reagál a kapott parancsokra, legyen az a gép felgyorsítása, vagy egy bonyolultabb manőver létrehozása. A másik jelentős eltérés a narrációtól, hogy a szimuláció viselkedési szabályokon is nyugszik.

Emellett az is nehezen kiszámítható, hogy egy videojáték hogyan fog reagálni bizonyos cselekedeteinkre. Frasca itt felhívja a figyelmet arra, hogy bár az irodalomelmélet sokszor megemlíti az olvasó aktív szerepét, „a vonat mindig elgázolja Anna Kareninát, és Oidipusz is mindig megöli az apját és lefekszik az anyjával.”³¹ Egyedül arról feledkezik meg, hogy a szerző képtelen uralni a szövegről alkotott utólagos értelmezést. Saját állítására ő maga is rácsófol, hiszen pár oldallal korábban – igaz a filmek kapcsán – kijelenti: „Egy leszálló repülőgépről szóló film pedig narratíva: a szemlélő változatos módokon értelmezheti (pl: „közönséges landolás” vagy „kényszerleszállás”).”³² Ugyanez a változatos értelmezés az irodalmi művek esetében is adott, hiszen az evidensnek tűnő részeket is lehet másként felfogni, például allegóriaként. Bizonyos esetekben az események valóságossága is megkérdőjelezhető, nehéz eldönteni, hogy mi is történt pontosan.³³ Frasca szemlélete így meglehetősen pontatlan.

Továbbá arról sem szabad megfeledkezni, hogy az irodalmon belül vannak olyan műfajok, amelyekben a végkimenetel kifejezetten az olvasó aktív szerepétől függ. A szótárregények klasszikus példák erre. Pavić *Kazár szótára* már az előszóban felhívja a figyelmet arra, hogy teljesen az olvasó kezébe helyezi a történet értelmezési lehetőségeit, mindenki olyan utat jár be az egyes szócikkek között, amelyet szeretne. De itt meg lehet említeni a *Choose Your Own Adventure* típusú könyveket, amelyek úgy mesélnek el egy történetet, hogy az olvasó játékoská is válik. Lehetőségek vannak számára felkínálva és a döntésein múlik, hogy hogyan folytatódik a kaland.

³⁰ Frasca, *Szimuláció vs narratíva, Bevezetés a ludológiába*, 128.

³¹ Uo. 134.

³² Uo. 128.

³³ Elég csak Franz Kafka *A per* című művére gondolni, de rengeteg példát lehetne még felsorolni.

Stanley Fish *Van szöveg ezen az órán?*³⁴ című tanulmányát érdemes megemlíteni, amelyben a szerző az értelmezői közösségek és az értelmezési lehetőségek összefüggésével foglalkozik. Az intencionalitásról mint téveszméről beszél, hiszen a leírt szavakat nem kontrollálhatjuk, az író nem biztos, hogy ugyanúgy érti szövegét, mint az olvasó. Az ember a tudását nem a tény után alkalmazza, hanem a tudás a felelős azért, amilyen formában aényt látjuk. A mondatok természetesen csakis helyzetekben, kontextusokban bukkannak fel, de az egyik jelentés hozzáférhetőbb, mint a másik, ezért abban a perspektívában értelmezzük. A megértést tehát meghatározzák az érdekeink és a kontextus, így nem biztos, hogy egy szöveg mindenki számára ugyanazt jelenti.

Frasca nem elhanyagolható megállapításokat tesz, hiszen a szimuláció fogalmának bevezetése értékes gondolat, ám nem szabad észrevétlenül hagyni azt sem, hogy bizonyos dolgokat saját álláspontja védelme érdekében sarkít, ahogyan azt az Anna Karenináról szóló példánál láthattuk. Érezhetően benne van a ludológusok azon törekvése, hogy teljesen kisajátítsák ezt a kutatási területet és minden irodalomhoz, filmelmélethez köthető terminust kizárjanak arról.

Még két fontos fogalomról érdemes beszélni, melyeket Frasca megemlít tanulmányában. Ezek a *ludus* és a *paidia*. Mindkettő a játékokat jelöli. Az általános vélekedés szerint előbbi a felnőttek társadalmi szabályokkal átítatott játéka, mint amilyen a sakk, vagy a labdarúgás. Utóbbi a gyerekek játszadozása, mely nincs előre lefektetett szabályok által korlátozva. Frasca szerint azonban tévedés lenne azt hinni, hogy a *paidia* esetében nincsenek szabályok. Azt az egyszerű példát hozza fel, hogy amikor egy gyerek a katonát utánozza, nem az orvos viselkedését fogja utánozni. Vagyis ebben az esetben is elmondható, hogy bizonyos szabályok érvényesülni fognak. Inkább abban látja a különbséget, hogy a *ludus* olyan szabályokhoz van kötve, amelyek kijelölik a győzteseket és a veszteseket. Egy zárt egységet hoz létre, mely „csak a szerző által meghatározott és izolált szabályrendszeren keresztül fedezhető fel”.³⁵

Természetesen itt is, csakúgy, mint a narratívában, az olvasó/játékos szabadon mozoghat a megszabott határok között, és ebben rejlik az olvasás/játék öröme. Ugyanakkor a *ludus* ideológiailag túlságosan is kapcsolódik a centrális szerző

³⁴ Fish, Stanley, *Van szöveg ezen az órán?*, ford. Kálmán C. György, In *Testes könyv 1. kötet*, szerk. Kis Attila Atilla, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc (Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.), 265-282.

³⁵ Frasca, 137.

eszméjéhez. Ezzel ellentétben a *paidia* játékok sokkal inkább „vég nélküliek”, mint *ludus* megfelelőik.³⁶

A *ludus* bináris logikára épül: valaki vagy jó, vagy rossz. Minden FPS³⁷ játék ide sorolható, hiszen ezekben nincsenek morális kérdések, vannak viszont barátok és ellenségek. Ezzel azonban le is szűkülnek a játékos lehetőségei, nem ő fogja eldönteni, hogy milyen morális stratégiát akar követni (például a csapattársait ezekben a játékokban nem tudja megsebezni, így hiába is akarná efféle módon végigjátszani a játékot). Ezáltal válnak Frasca szerint végessé a *ludus* játékok lehetőségei. A *paidia* játékoknál ezzel szemben maga a játékos dönti el, hogy milyen célt fog szolgálni (például *SimCity*), itt tehát nincs egyértelmű elkülönülés helyes és helytelen viselkedés között. Ezzel pedig megnyílik a lehetőségek tere a játékos előtt, sokkal több megoldás áll rendelkezésére.

Frasca szerint a videojáték az első természetes médium,³⁸ amely képes a valóság és a fikció modellezésére. „A szimuláció, mind *paidia*, mind *ludus* formájában eltérő – és nem szükségszerűen jobb – környezetet nyújt az emberiség látásmódjának kifejezésére.”³⁹

FUTURE NARRATIVE, FORK, STORYPALYING

2009-től 2012-ig tartott az úgynevezett „Narrating Futures (NAFU)” projekt,⁴⁰ amelyben részt vett többek között Johann Heinrich Christoph Bode, Rainer Dietrich, valamint Sebastian Domsch.⁴¹ A céljuk az volt, hogy a narratológián belül egy új terminust hozzanak létre, amely szembeállítható az eddig ismert narratív formákkal. Kutatásaik eredményét végül egy öt kötetes könyvsorozatban publikálták.⁴²

A megalkotott új fogalom az úgynevezett *jövőnarratíva* (*Future Narrative*). Ennek lényege, hogy a történet rendelkezik olyan ponttal (a *node*⁴³ kifejezést használják rá, amelyet *csomópont*nak lehetne lefordítani), ahol elágazik, s ahonnan ezért többféle

³⁶ Uo.

³⁷ *First Person Shooter*: Ez a videojátékok egyik alfaja, „lövöldözős”, harci játékok.

³⁸ Bár Aarseth tanítványa, Frasca él a *médium* kifejezéssel.

³⁹ Frasca, *Szimuláció vs narratíva, Bevezetés a ludológiába*, 141.

⁴⁰ Az *Advanced Investigator Grant of the European Research Council* támogatta a kutatást.

⁴¹ Az ő munkája a későbbiekben még fontos lesz.

⁴² Sajnos ezekből csak egy kötet hozzáférhető, a többiből csak részleteket lehet olvasni. Ennek ellenére érdekes kérdéseket taglalnak, amelyekkel érdemes foglalkozni.

⁴³ A legegyszerűbb a bifurkációs csomópont, ahonnan két folytatás lehetséges, de vannak ennél többel rendelkezők is. A lényeg, hogy legalább egy ilyen „node” legyen a történetben.

folytatás lehetséges – szemben az eddigi narratívákkal, amelyek csak eseményekkel rendelkeznek. A különbségtétel hangsúlyozására, ezeket a *múlt-narratíva* (*Past Narrative*) terminussal jelölték meg. Ez utóbbi csoportnak az is a sajátja, hogy elmondja, hogyan vezetett az egyik dolog a másikhoz, amit viszont a jövő-narratíva nem tesz meg. Fontos különbségtétel még, hogy a jövő-narratíva esetében olyan eseményekről van szó, amelyek még nincsenek lezárva, nyitottak. Ezzel szemben a múlt-narratíva egy már lezárt egység. Nem arról van szó, hogy a jövő vagy a múlt a narratíva tárgya, hanem, hogy a történet egy elmondható zárt egységet képez-e, vagy nyitottságot mutat.

Bode és csapata abban látja a jövő-narratíva újdonságát, hogy képes áthidalni a média határait, hiszen bárhol megtalálható a könyvektől kezdve a számítógépes játékokon át, egészen a filmekig. A jövő-narratíva nem csak tematizálja a nyitottságot, a virtualitást és azt az ötletet, hogy minden „most” nagymennyiségű folytatást tesz lehetővé. Ennél messzebb megy azáltal, hogy színre is viszi a tényt, miszerint a jövő a még nem realizált lehetőségnek a helye. A játékos vagy olvasó olyan helyzetekbe kerül, amelyek különböző utakra ágaznak el és rajtuk múlik – a döntéseiken, cselekvéseiken, értékrendszerükön, motivációikon –, hogy mi fog ezután következni. Más, amikor beszélnek valamiről, elmesélik az eseményeket és megint más, amikor színre is viszik azt, mintegy színházi gesztussal. Főleg, ha utóbbiban az olvasó/játékos nemcsak a néző pozícióját foglalja el, hanem szereplővé is válik.

Erre a legszemléletesebb példa az 1978 és 1982 között ismertté vált és már említett, *Choose Your Own Adventure Book*⁴⁴ műfaja, amely egy ideig Magyarországon is közkedvelt volt. Ezeknek a könyveknek a lényege, hogy olyan szituációkat írnak le, ahol az olvasónak (talán itt a játékos kifejezés is megengedett) kell eldöntenie, hogy mit választ a felkínált lehetőségek közül. Döntése értelmében egy megadott oldalra kell lapoznia, ahol a történet tovább folytatódik. Ebben az esetben nem lineáris haladásról van szó, ahogy Bode írja, hanem multi-linearitás figyelhető meg. Az „own”, vagyis „saját” kifejezés rámutat arra, hogy ezt a típusú történetet az olvasó hozza létre, a végkifejlet is az ő döntéseinek eredménye. Itt azt is meg kell említeni, hogy gyakran újra játsszák/olvassák ezeket a történeteket, a további befejezések megismeréséhez. Az is lehetséges, hogy a végigjátszások közül néhány ugyanabba a végkifejletbe fog eljutni. Ennek ellenére mégis más és más narratív út vezetett el oda. A klasszikus értelemben vett könyvek újraolvasása is

⁴⁴ Hendrix, Grady, *Choose Your Adventure, How The Cave of Time taught us to love interactive entertainment*
http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2011/02/choose_your_own_adventure.html

szolgálhat addig fel nem merülő jelentések felfedezésével, ami ismételten visszavezet Fish elméletéhez, miszerint az értelmezést befolyásolja az ismereteink összessége.

Itt tehát fontossá válik az interaktivitás, hiszen az olvasó aktív részese lesz a történetnek, rajta múlik, hogy mely utakon fog végighaladni. Ez a legtöbb számítógépes játékról szintén elmondható. Az olvasó lesz a központi karakter, egybecsúszik az olvasó és szereplő helyzete. Erről még a későbbiekben bővebben is lesz szó.

A jövőnarratíva fogalom legitimálása és használata egy megfontolandó gondolat. Felhívja a figyelmet arra, hogy a narratológia eddigi eszköztárát talán bizonyos műfaji újítások már meghaladták. Vagy éppen ellenkezőleg: nem vettük észre, hogy másképpen is meg lehet közelíteni az eddig kialakult elméleteket. Abban viszont igazuk van a ludológusoknak, hogy nem muszáj mindent a narratológia szemüvegén keresztül nézni, mert ez egyszerűsítésekhez, félreértelmezésekhez vezethet. Bode és csapata pedig pontosan ezt teszi, amikor a narratológia mentén, újabb fogalmak bevezetésével akarja megmagyarázni a videojátékok működését. Tény, hogy a *Choose Your Own Adventure* könyvek és a videojátékok esetében felmerülhet valamiféle jövőre irányuló narratíva, de maga a fogalom még Bode magyarázata ellenére sem tűnik kiforrottnak.

A másik két jelentős fogalom a *node* és a *storyplaying*, melyek Sebastian Domsch könyvében fordulnak elő.⁴⁵ A könyv a *Narrating Futures* sorozat negyedik kötete, így nem meglepő módon a sorozatszerkesztő Bode és csapata szellemiségében íródott. Bár Domsch elméletei sem tökéletesek, mégis hasznos támpontokat adhatnak a videojátékok – és azon belül a számítógépes játékok – vizsgálatához.

A *node* (vagy *nodal situation*), vagyis *csomópont* (vagy *csomóponti helyzet*) arra utal, hogy a történetben valamilyen elágazás található. A megnevezés kissé félrevezető, hiszen a csomópont inkább egyfajta hipertextuális viszonyt feltételez, ahonnan bármilyen irányba el lehet mozdulni szabadon, akár visszafelé is. Olyan, mintha hivatkozások sokaságával találná magát szemben a felhasználó: egyik vezet a másikhoz, ahonnan megint nem csak egy irányba lehet haladni. Hasonló a közúti csomópontokhoz, amelyekbe több pontból is lehet érkezni és onnan sok lehetőség áll rendelkezésre a továbbhaladáshoz. Szerencsésebb a *fork*, vagyis *elágazás* megnevezés. Jobban kifejezi, hogy egy útvonalon haladva érkezett oda valaki és onnan több irány közül választhat. Ebben az esetben viszont a visszafelé történő mozgás nem elképzelhető.

⁴⁵ Domsch, Sebastian, *Storyplaying, Agency and narrative in video games* (Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013)

Fontos fogalom a *storyplaying* is, melyet Domsch gyakran használ könyvében. „Néhány dolgot játékként játszunk, néhány dolgot narratívaként olvasunk, és néha van, ami mindkettő. Ez utóbbi, amit *storyplaying*nek hívunk.”⁴⁶ A *storyplaying* magyar megfelelője a „történetmesélés” (*storytelling*) kifejezés mintájára a *történetjátás* lehetne. Ebben az esetben viszont nem arról van szó, hogy egy megadott történetet játszunk el. Épp ellenkezőleg, a játék során jön létre a történet, természetesen a program által megszabott kereteken belül. Pontosan ebben rejlik a videojátékok és az általam vizsgálni kívánt számítógépes játékok újdonsága. Igaz, hogy rendelkezésre áll egy történet, amelyet különböző elbeszélői módokkal megismerünk, de ezek a történetek úgy jönnek létre, hogy a játékos (itt talán megengedett az olvasó kifejezés) játszik vele, döntéseket hoz.

INTERAKTIVITÁS, DÖNTÉSEK, POTENCIALITÁS

Bár eddig is volt már róla szó, ezen a ponton érdemes kihangsúlyozni, hogy az interaktivitás része a videojátékoknak. Az sem elhanyagolható tény, hogy nem csak itt fordul elő, egyre több területre férkőzik be.⁴⁷ A nézőt/olvasót/játékost próbálják bevonni, az élményközpontúság egyre inkább elsődleges szemponttá válik. A színházak világához lehetne hasonlítani, abban az értelemben, hogy a játékos egyszerre lesz néző és szereplő, valamint olyan rendező, akinek nincs teljes hatalma a darab felett, de néhány dolgot ő változtathat meg.

A színházban a néző képzeletben azonosulhat a szereplőkkel. A filmek esetében a néző elfoglalhatja a szereplők nézőpontját, míg a videojátékokban nemcsak a nézőpontját veszi fel, hanem dönthet is helyette. Pontosan emiatt lesz a játékos részese egy világnak és ezzel egy időben, irányítja benne a cselekményeket. Az irodalmi műveknél talán ilyen egybecsúszás nem történik meg, de a karakterekkel való azonosulás és a világba való behelyezkedés ott is jelen van.

Azért, hogy létrejöjjön a kommunikáció a játék és játékos között, vagyis, hogy megvalósuljon az interaktivitás, az előbbi lehetőségeket kínálja fel, amelyekre utóbbi reagálni tud. Domsch a döntésnek ugyan azt a fogalmi magyarázatot adja, mint amit a *node*

⁴⁶ Uo. 3. (saját fordítás) – „Some things are played as games, and some things are read as narrative, and sometimes, a thing is both. The latter is what is called *storyplaying*.”

⁴⁷ Napjainkban már a múzeumok is törekednek arra, hogy interaktívá tegyék kiállításait.

esetében is alkalmaz: „Először is, egy döntési szituáció legalább két különböző lehetőséget tartalmaz.”⁴⁸ Vagyis a jövőnarratíva velejárója, hogy a játékos (vagy a *Choose Your Own Adventure* könyvek esetében az olvasó) döntéseket hoz meg. A játék tehát tartalmazza a potencialitást, amelyből a játékos egyet fog aktualizálni, ezáltal egy számára akkor még ismeretlen úton indul el. A jövőnarratíva fogalma ezért is elgondolkodtató, hiszen valóban olyan eseményekről beszélünk, amelyek még nincsenek kifarva. Egy eljövendő, beláthatatlan esemény, amely aztán a döntés pillanatában (a *fork* szituációban) egy elágazást hoz létre, ahol a döntések hatása nem meghatározható. Itt minden esetben kockáztatásról van szó, a jövő ismerete nélkül dönt a játékos.

Másrészről viszont fontos, hogy bármilyen médium is adjon lehetőséget a döntésre, az szabályokkal operál és már eleve véges a lehetőségek száma. Vagyis a könyvekben, és a számítógépes játékokban sincs végtelen nyitottság. Fish ugyanerről ír az értelmezésekkel kapcsolatban. Bár többféle módon tudunk dolgokat értelmezni, az nem képzelhető el, hogy végtelen számúak legyenek a lehetőségek. Hasonló történik a számítógépes játékokban. Ki vannak jelölve a lehetséges utak a készítőik által és annál több megoldás egyszerűen nem létezik. Mivel előre elkészített lehetőségek állnak rendelkezésre, így a jövőnarratíva fogalma a készítőik szempontjából irreleváns. A játékos viszont nem ismeri ezeket az utakat, így döntésében nem a végkifejletek ismerete fogja motiválni.

NÉHÁNY KRITIKAI MEGJEGYZÉS

A számítógépes játékok műfaji sokszínűsége miatt nehéz pontos fogalmakkal dolgozni, ráadásul a különböző tudományterületek vitája miatt nem áll rendelkezésre túl sok stabil és átgondolt terminus. Továbbá az is érezhető, hogy ha van is kísérlet erre, a különböző oldalak képviselői megpróbálják a saját elméletüket érvényesíteni. Emiatt igyekeznek elkerülni az olyan fogalmakat, amelyek már nem az ő területükhöz tartoznak. Annak ellenére is, hogy talán ezek segítséget nyújtanának számukra.

A jövőnarratíva elgondolkodtató kifejezés, hiszen a jövőről kell dönteni az egyes lehetőségeknél. Azonban kissé légből kapott fogalomnak tűnik, annak ellenére is, hogy több éves kutatómunka áll mögötte. A narratológia fogalomrendszerét leegyszerűsítik

⁴⁸ Domsch, *Storyplaying, Agency and narrative in video games*, 113. (saját fordítás) – „First of all, a choice situation contains at least two different options.”

ezzel a gesztussal, nem veszik figyelembe a többféle narratíva, narrátor meglétét. Egész egyszerűen mindent a múltnarratíva fogalmával neveznek meg, ami nem kínál választási lehetőségeket. Igaz, hogy ahhoz, hogy egy történet elmondható legyen, azt lezártnak kell tekinteni. Vagyis rendelkezik egy végponttal, ahonnan visszatekintünk. Ebben az esetben meg kell említeni, hogy a jövőről (például egy jóslat) és a múltról szóló narráció az elbeszélő számára belátható. A videojátékok esetében ez nincs meg, melyről a későbbiekben még szó lesz.

Emellett, amikor történetekkel kerülünk szembe, felmerül bennünk a „Miért történt?” kérdése is, ami az okokra próbál rákérdezni:

Ahhoz pedig, hogy ez a kérdésünk egyáltalán feltehető legyen, egy adott történet szereplőinek a cselekvéseit, döntéseit olyanként kell, hogy felfogjuk, mint amelyek nem zárultak le, amelyeknek okai és következményei vannak, viszont éppen azért valós döntések, mert a szereplő szempontjából nem láthatók be egyértelműen a következményeik. Egyszóval a szereplők döntései e döntések jövőjére irányulnak; ennek megértése pedig csak a cselekvés, történés jelenével való részleges azonosulás révén lehetséges.⁴⁹

Vagyis sokkal összetettebb problémáról van szó, mint ahogyan azt a *Narrating Futures* kutatása során megállapították. A múltnarratíva esetében sem lehet egy teljesen zárt egységről beszélni, mint ahogyan azt tették. Vannak olyan elbeszélési formák is, amikor váltakozik a narráció a cselekménnyel, például egy olyan mű esetében, ahol a naplóírás is fontos szerepet játszik.

Gonzalo Frasca teljesen más nézőpontból közelítette meg a videojátékokat. Érezhetően ő inkább olyan fogalmakat használt és helyezett új megvilágításba, amelyek távolabb állnak az irodalom-, film- és drámaelmélet diskurzusától. Abban igaza van, hogy egyfajta szimulációs folyamat megy végbe a játszás során, hiszen itt – egy regénnyel ellentétben – a befejezés nem mindig van előre meghatározva. A probléma ezzel az, hogy a játékokban is meg van szabva egy mennyiségi határ a végkifejletek számára. Emellett az irodalmi művek sem ennyire tisztán értelmezhetőek, hiszen sok múlik a befogadó értelmezésén.

⁴⁹ Füzi Izabella-Török Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. (nyomtatott változat, oldalszámmal) [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/terido/index04.html#tortcselbef](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/terido/index04.html#tortcselbef)

A *ludus* és *paidia* fogalma kapcsán érdekes a felállított oppozíció. Ezzel egyfajta kategorizálási lehetőség előtt nyílik meg az út, ahova a videojátékokat be lehet sorolni. Így elkerüli annak a lehetőségét, hogy esetleg irodalmi műfajokat, terminusokat kelljen használnia. Viszont ez a két fogalom nem teljesen fedi le a számítógépes játékok egyre komplexebb történeteit, amire a későbbiekben még fel fogom hívni a figyelmet.

Mindezen elméleti fejtegetések után érdemes megvizsgálni néhány egzakt példát. A következőkben a *single-player* csoporton belül, olyan számítógépes játékok fogják az elemzés tárgyát képezni, amelyek kifejezetten rendelkeznek a már említett elágazásokkal (*fork*). Az egyik fő kérdés az, hogy mely terminológiai megoldások lehetnek helytállóak, illetve továbbgondolásra érdemesek. A másik, hogy az előbb kiemelt elméletek mennyire tudnak érvényesülni, amikor a legújabb technikai eredmények képviselőivel kerülnek szembe.

EGZAKT PÉLDÁK EGY PROBLÉMA FELFEJTÉSÉHEZ

A következő játékok kiválasztásánál elsődleges szempont volt, hogy felépítésükben, valamint a történetvezetési módszerükben hasonlítsanak egymásra. Emellett az is lényeges, hogy mindegyik az utóbbi évek technikai fejlettségét mutassa be, tehát ne legyenek 2010-nél régebbiek. Kapocs továbbá a négy játék között, hogy több végkifejlet áll a játékos rendelkezésére. Így került kiválasztásra a már bevezetőben is említett *Heavy Rain*, *The Wolf Among Us*, *Until Dawn*, valamint a *Batman: The Telltale Series*. Mielőtt azonban az előbbi elméletek tükrében elemzés alá vonnám ezeket a játékokat, összefoglalom a történetüket.

A *Heavy Rain*⁵⁰ 2010 februárjában jelent meg, dráma, akció és kalandjáték besorolással. Egyik fő különlegessége, hogy nem egy, hanem négy főszereplővel operál, akik kötődnek egy sorozatgyilkossághoz. A már évek óta szabadon garázdálkodó gyilkos (*Origami Killer*) áldozatai fiúgyerekek. Holttestüket egy origami figurával és egy orchideával együtt hagyja olyan területen, ahol könnyű rájuk találni. A módszere mindig ugyanaz: áldozatait egy bizonyos helyre bezárja, ahol némi idő elteltével megfulladnak az esővíztől. A gyilkos szándékosan nyomokat hagy az éppen elrabolt gyermek apjának, akinek bizonyítania kell, hogy bármit megtenne fia életéért. Itt tehát a játékos egy de-

⁵⁰ <https://www.playstation.com/en-gb/games/heavy-rain-ps3/>

tektívtörténet részévé válik. A *Heavy Rain* célja, hogy kiderítsék, ki áll a gyerekek meggyilkolása mögött, illetve, hogy az egyik főhős fia, Shaun megmeneküljön. A történet teljesen a játékos kezében van, hiszen jól kell irányítania a négy főhőst ahhoz, hogy minden nyomnak a birtokába jusson és az elbeszélés egy kerek egészé álljon össze. Igaz, a játék bizonyos információk hiányában is végigjátszható (vagyis nem feltétlenül szükséges az összes nyom megszerzése), de a befejezés érzékelteti, ha nem a megfelelő úton haladt valaki.

A *The Wolf Among Us*⁵¹ ezzel szemben már témáját tekintve is egy fikcióra épülő világba vezet el, a szereplők mind mesehősök (*Fables*), akik valamilyen oknál fogva Manhattanbe kerültek.⁵² Itt saját rejtett közösséget hoztak létre, amelyről az emberek nem tudhatnak. Megpróbálnak asszimilálódni, ezért mindegyikük emberi külsőt vesz magára egy mágikus szer segítségével. Régi világuk rendje felbomlott, az új életük pedig korrupcióval, prostitúcióval és bűnözéssel teli. Ebben a kaotikus környezetben a rend képviselője a Nagy Gonosz Farkas (Bigby Wolf), akinek szemszögéből látja a játékos a történetet. A cselekmény egy gyilkosság köré szerveződik, ahol nem csak a gyilkos kilétét kell felderíteni, hanem az áldozat személyét is. Az összegyűjtött nyomokon múlik, hogy a játék végére mennyire lesz érthető a gyilkos indítéka.

Az *Until Dawn*⁵³ inkább a horror történetek sémáira épít. Egy fiatalokból álló baráti társaság áll a középpontban, akik egy külvilágtól elszigetelt helyen, a hegyekben töltik szabadidejüket. A játék először a múltat mutatja be, ahol láthatjuk, hogy közülük két fiatal rejtélyes körülmények között meghal. Ezután a jelen következik, amikor egy év múlva visszatérnek ugyanerre a helyre. A gyilkosságok ismét elkezdődnek, a múlt felderítése mellett az életben maradás lesz az elsődleges feladat. A *Heavy Rain*hez hasonlóan itt is több szereplőt kell irányítani, akik külön-külön a túlélésükért küzdenek, és történetük számai folyton összeérnek.

A *Batman: The Telltale Series*⁵⁴ 2016 augusztusában indult el. Készítői ugyanazok, akik a *The Wolf Among Us*-t is létrehozták. A történet az ikonikus képregényhős alakját használja fel, aki ezúttal családja múltja után is nyomoz. A játékos néhol dönthet arról, hogy Batmanként vagy Bruce Wayne-ként nyomozzon. Mivel a játék teljes egészét még

⁵¹ <https://telltale.com/series/the-wolf-among-us/>

⁵² Ennél többet nem is tud meg a játékos, hiszen a *The Wolf Among Us* a *Fables* című képregény alapján készült. Így az egyes karakterek háttértörténete sem minden esetben bontakozik ki. Önmagában is megáll a játék, mint külön történet, de a képregénnyel válik teljessé.

⁵³ <http://www.supermassivegames.com/games/until-dawn>

⁵⁴ <https://telltale.com/series/batman/>

nem adták ki, így többet nem lehet tudni a történet további kimeneteléről. A hiányosság azonban nem akadályozza meg a bizonyos fokú elemzés lehetőségét, a már rendelkezésre álló részek alapján is érdemes bevonni a vizsgálatba.

Az előbb felsorolt játékok mindegyike kötődik valamilyen más médiumhoz: a *The Wolf Among Us* és a *Batman* képregény, valamint mese alapján készült. A *Heavy Rain* és az *Until Dawn* vizuális megoldását tekintve a filmekre hasonlít, míg a Telltale két játéka a képregények világát idézi fel. Érdekesség még, hogy a *The Wolf Among Us* esetében többszörös médiumváltásról lehet beszélni, mivel a klasszikus mesehősöket (például Hófehérke, a Nagy Gonosz Farkas) először képregényes formába ültették át (ennek a címe a *Fables*), majd ebből készült a játék, amely leginkább egy problémára és karakterre fókuszál.

A befejezéseket tekintve, nem csak egy áll a játékos rendelkezésére. Attól függően, hogy hogyan játszott, több lezárás is lehetséges. A legtöbbel – bár a *Batman* még nincs kész – a *Heavy Rain* bír. Körülbelül húsz végkifejlet lett hozzá megírva, de pontos számot a játék producere sem tudott mondani. Az *Until Dawn* hatot, a *The Wolf Among Us* ötöt kapott. Igaz, az összeszámolásba könnyű belezavarodni, hiszen a befejezésekig megtett út sokféle lehet. Ez pedig hatással van a végül elért befejezés értelmezésére. Ugyanaz a végkifejlet érthetővé válhat az egyik végigjátszási módban, míg a másikban több kérdést is megválaszolatlanul hagyhat a játékosban. Hasonló ahhoz, amikor valaki filmet, színdarabot néz, vagy könyvet olvas. Ha nem figyel kellően, lemaradhat bizonyos információkról, így a befejezés értelmezése változhat.

Ami pedig a legfontosabb: mind a négy játék rendelkezik csomópontokkal, vagyis inkább elágazásokkal. Legtöbbször a dialógusok közben áll a játékos rendelkezésére négy válaszadási lehetőség. Aszerint fog tovább folyni a kommunikáció, hogy melyik opció mellett döntött. Ilyenkor a felhasználó számára néhány másodpercnyi idő áll rendelkezésre, de ha túl sokat vár, a karakter csendben fog maradni.⁵⁵ Itt az interaktivitás teljes mértékben érvényesül, a játékos dönt a párbeszéd kimeneteléről. Ha jó irányba tereli a beszélgetést, hozzá tud jutni a szükséges információkhoz. Ilyen példa a *Batman*, a *Heavy Rain*, vagy a *The Wolf Among Us*, ahol fontos, hogy a nyomozó milyen kérdéseket tesz fel, illetve hogyan viselkedik a kihallgatni kívánt személlyel. A megszerzett információk mennyisége és minősége dönti el, hogy mennyire voltak sikeresek a játékos döntései. Ugyanakkor fontos ismét kihangsúlyozni, hogy a játék ezen információk hiányában is végigjátszható, de teljesen más élményt fog nyújtani.

⁵⁵ Megjegyzés: Előfordul, hogy bizonyos esetekben a hallgatás a legjobb opció.

Emellett egy másik elemet képeznek ezekben a játékokban az úgynevezett *gyorsidejű események* (*quick time events*), amikor egy billentyűparancsra kell azonnal reagálni. Ez a játékok világában leginkább a harci jeleneteknél fordul elő. Ebben az esetben gyorsan kell cselekedni. A *Heavy Rain* egyik jelenetében Scott Shelby, a magándetektív verekedésbe keveredik. Ha a játékos nem tud minden billentyűparancsra azonnal reagálni, a főhős több sérülést is el fog szenvedni. Ez pedig a későbbiek során megjelenik, hiszen a karakter sántítani fog. Persze vannak ennél súlyosabb következmények is, például az *Until Dawn*-ban: ha nem jól reagál a játékos, az a karakter életébe kerülhet.

Az elágazások és a gyorsidejű események mind az interaktivitás eléréséért felelősek. Olyan helyzetek és döntések elé állítják a játékost, amelyeket saját értékítélete szerint kell megoldania, a jövő ismerete nélkül, pontosan úgy, ahogyan a *Choose Your Own Adventure* könyveknek is.

A döntés esszenciális szerepet játszik mind a négy vizsgálandó játékban, legyen az a dialógusokban jelen, vagy a gyorsidejű eseményeknél. A következőkben tehát ezen játékok alapján fogom megvizsgálni az eddigi elméleti kérdéseket.

IRODALMI ZSÁNER A SZÁMÍTÓGÉPES JÁTÉKOKBAN

Mind a négy játék a detektívtörténetek világát idézi, annak ellenére, hogy műfaji besorolásuk eltérő, illetve készítőik sem egyeznek meg. A sémák, amelyekre építenek, hasonlóak az irodalmi műfaj sémáihoz. Az interaktivitás eléréséhez elengedhetetlen, hogy a játékost bevonják, erre pedig a nyomozás, illetve a főhőssel történő együttgondolkodás az egyik legjobb módszer. A játékosnak itt már nem csak utasításokat kell követnie, hanem bele is kell magát helyeznie a megadott környezetbe ahhoz, hogy megértse annak rendszerét és el tudjon igazodni a meglévő nyomok között. Ezért is elengedhetetlen a klasszikus detektívtörténetek állandó sémáinak figyelembe vétele, melyek ezekben a játékokban is jelen vannak.

A krimiben fontos a bemutatott környezet. Az általam vizsgált játékokban közös pont, hogy bár mindegyik más világba helyezi a cselekményét, igyekeznek realisztikus képet mutatni. A történet akár a nagyvárosban, akár egy hegyvidéki házban játszódik, tökéletesen felidézi a valóságos helyszíneket. Még a *Telltale* játéka is – melyek mesehősöket, illetve képregényfigurákat szerepeltetnek – törekednek arra, hogy a helyszín a jól ismert nagyváros legyen, a karakterek pedig minél emberibb alakot öltsenek. Bár a

történet ideje nincs meghatározva, a ruházatok, a technológiai eszközök érzékeltetik, hogy egy „most”-hoz közeli időpontban játszódhatnak. Ezzel könnyebbé teszik az azonosulást a játékos számára.

Emellett a krimik sokszor társadalmi problémákat feszegetnek, kiváltképp a kemény krimik (*hard-boiled*) műfajába tartozóak. A felsorolt játékok egyszerű szórakozási eszköznek tűnnek, ám mind a négy felvet olyan kérdéseket, amelyek aktuálisak és érdekelhetik a felhasználókat is. A korrupció, az alvilági élet, a bosszú, egy közösség érdekében védelme mások elhallgattatásával, mind olyan probléma, amelyek közül néhányat a felsorolt játékok valamilyen formában felvetnek. A szórakozás mellett a tartalom is fontossá válik, pontosan úgy, ahogyan ebben a populárisnak minősített irodalmi műfajban is. Mind a négy történet világa komor, mellyel a készítők nemcsak a drámaiságot hangsúlyozzák, hanem a kemény krimikre is rájátszanak.

Maguk a választások is a *hard-boiled* detektívtörténetek világába vezetnek, hiszen már nincsenek jó és rossz döntések, mindennek ára van. Mikor Bigby eldönti, hogy Toad segélykérő hívására reagáljon, vagy inkább egy veszélyben lévő szemtanúhoz menjen, valamit fel kell áldoznia. Ha előbbihez megy, utóbbi meg fog halni, ezzel fontos információktól fosztja meg magát. Viszont ha az utóbbihoz megy, Toad komoly sérüléseket fog elszenvedni és nem fogja segíteni a nyomozó későbbi munkáját. Batman is hasonlóan nehéz helyzetbe kerül, amikor választania kell: Harvey-t menti meg, vagy Senilát. Egyikőjük súlyos sérüléseket fog szerezni, ami kihatással lesz a játék további menetére.

A nyomozó személye a másik esszenciális elem a detektívtörténetekben. Ő az, aki felelős a világ felbomlott rendjének helyreállításáért. Neki kell a nyomokat helyesen olvasnia, értelmeznie, hogy aztán rábukkanjon arra a deviáns elemre, aki megzavarta a rendszer szabályokon nyugvó békéjét. Ha pedig ez megtörtént, ezt az elemet ki kell vonni a társadalomból.

A detektív mint strukturalista egyrészt minden részletet képes beilleszteni rendszerébe, másrészt viszont, akárcsak a strukturalista narratológust, őt is bosszantják az olyan apróságok, amelyek nem illeszkednek a struktúrába, vagy nem nyerhetők vissza mint a struktúra részei.⁵⁶

⁵⁶ Bényei Tamás, *Rejtélyes rend, A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai, 2000), 95.

Amikor az olvasó egy detektívtörténettel kerül szembe, akaratlanul ő is elkezd nyomozni, igyekszik kiszűrni a nem releváns elemeket, hogy aztán csak az elengedhetetlen nyomokra tudjon fókuszálni. Pontosan ez történik ezekben a számítógépes játékokban is. A játékos nyomolvasóvá is válik, ki kell tudnia szűrni a helyes elemeket. Erre leginkább a Telltale játéakai építenek. A *The Wolf Among Us* esetében a nyomozónak számot kell adnia eddigi megfigyeléseiről, amikor a gyilkosról alkotott teóriáit elmondja másoknak. Ha ezt rosszul teszi meg, vagyis következtetései helytelenek, a környezete reagál rá, kételkedni kezdenek tudásában. A *Batman* esetében a tett helyszínén a fennmaradt nyomokat a játékosnak kell megpróbálnia összekötnie, hogy aztán rekonstruálhassa az eseményeket. Ez persze a *Heavy Rain* világában is fontos, hiszen Jayden ügynök személyén keresztül elérhetőek az összegyűjtött információk, amelyeket meg lehet próbálni összekötni. Amennyiben a játékos jól végzi dolgát, közelebb tud kerülni az Origami Gyilkoshoz.

Bár az irodalom esetében a végkifejlet meg van határozva és az olvasó passzív szemlélőnek tűnik, az irodalmi mű mégis sokban hasonlít ezekre a számítógépes játékokra. Először is, az olvasó aktív részese a történetnek, ő maga is nyomoz. Figyelmességén múlik, hogy végül mennyire lesz képes elfogadni a gyilkos kilétét. Emellett, bár a felsorolt játékoknak több befejezése is lehetséges, a gyilkos személye itt is állandó, az összegyűjtött nyomok mennyiségén múlik, hogy mennyiben tudják rábizonyítani a gyilkosságot.

Nem szabad elfeledkezni Wolfgang Iser *Az olvasás aktusa* című tanulmányáról sem.⁵⁷ Iser úgynevezett „üres helyeket” feltételez az olvasás során, amelyeket a befogadónak kell kitöltenie. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha együttműködik a szöveggel. Az olvasónak saját projekcióit kell korrigálnia ahhoz, hogy közelebb juthasson a jelentéshez. Éppen ezért, nem lehet passzív befogadóról beszélni. A már tárgyalt számítógépes játékok esetében is hasonlóság figyelhető meg: a játékosnak vannak előfeltevései, melyeken korrigálnia kell, ahogy halad előre a játékban. A már lezajlott eseményeket az újak tükrében újraértelmezi. Tökéletes példa erre, amikor a *Heavy Rain*ben lelepleződik a gyilkos személye és utólag értelmet nyernek a cselekedetei. De ugyanez megfigyelhető a többi játékban is. A játékos információk hiányában dönt bizonyos elágazásoknál, majd csak utólag tudja értelmezni, hogy helyesen választott-e.

⁵⁷ Iser, Wolfgang, „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete”, ford. Hárs Endre, In: *Testes könyv 1. kötet*, szerk. Kis Attila Atilla, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc (Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996) 241- 264.

Ugyanakkor a narratív megoldás sem mindegy: ki, mit, hogyan mesél el a detektív-történetben. A tanúk kihallgatása állandó elem, ami ezekben a játékokban is megjelenik. Hogy kinek mit hisz el a nyomozó, az a játékoson múlik. Ebben pedig meghatározó az, ahogyan a szemtanúk rekonstruálják az eseményeket. A *Heavy Rain* esetében az éppen irányítás alatt álló szereplő is narrálhat, hiszen egy billentyűparanccsal meg lehet hallgatni az aktuális eseményekre vonatkozó gondolatait. Ez pedig segítheti a felhasználó döntéseit, amennyiben valami elkerülte a figyelmét.

Fontos megemlíteni, hogy ezek a szereplők a *The Wolf Among Us* és a *Batman* kivételével, bármikor meghalhatnak. A központi karakterek állandóan veszélyben vannak, bármikor eltűnhetnek a játékból. Ezzel pedig a további útjuk ismeretlen marad, a játékos komoly információkat veszít el. Erre egy fontos példa Norman Jayden ügynök, aki a *Heavy Rain*-ben gyakran kerül életveszélyes helyzetekbe. Ő már hosszú évek óta üldözi az Origami Gyilkost, minden létező adatot összegyűjtött róla. Ezek bővülnek a játék során, amennyiben Norman életben marad. Több olyan esemény is előfordul, amikor a nyomozó meghalhat. Ha nem sikerül végig túlélnie a játékot, az rengeteg információ-vesztést fog eredményezni. Ráadásul több későbbi jelenete is kimarad, amelyek fontosak lennének, ezáltal változni fog a történet elbeszélése.

Ugyanez a Telltale játékaiban is megfigyelhető, hiszen Batman és Bigby néhol dönthet arról, hogy megkíméli-e mások életét. A választás fogja meghatározni, hogy a későbbiekben hogyan viszonyul majd hozzájuk a környezetük, félni fognak-e tőlük az emberek.

Mindezen összefüggések miatt is elgondolkodtató, hogy vajon el lehet-e élesen határolni az irodalmat a számítógépes játékoktól. Úgy tűnik, hogy nem, hiszen eszköztáraikban, megoldásaikban mutatnak egyezéseket. Valamilyen irodalmi zsánert – jelen esetben leginkább a krimiket – mindenképp felhasználnak. Nem beszélve arról, hogy mindegyik játék történetet mesél el, változatos narratív megoldásokkal. Ezért sem lehet kizárni a narratológiát erről a területről. A ludológusok harca, mely a számítógépes játékok vizsgálatának önállóságáért küzd, ebből a szempontból sem tűnik megalapozottnak. Igaz, hogy a videojátékok világa nem egyenlő az irodalommal, de tagadhatatlanul emel át belőle, valamint lehet olvasni az irodalomtudományos terminusokkal.

SZIMULÁCIÓ, PAIDIA ÉS LUDUS A SZÁMÍTÓGÉPES JÁTÉKOKBAN?

Gonzalo Frasca elméletei új megvilágításba helyezik a videojátékok elemzésének lehetőségeit. Az egyik ilyen a szimulációként való kezelésük, amely megoldással a ludológus megpróbálta az elbeszélés fogalmi köréből kivonni ezeket a játékokat. Abban valóban igaza van, hogy egy könyv, dráma, vagy film cselekménye előre meg van írva és erre az olvasó nem tud befolyással lenni. Természetesen már ez az elmélet sem megkérdőjelezhetetlen, ha az értelmezés felől közelítjük meg.

A szimulációhoz hasonlóan a videojátékok esetében is adott egy rendszer, amelyen belül a döntéseinkre, cselekvéseinkre érkeznek a válaszok. Pontosan emiatt lehetséges többféle befejezés, ahogyan az a felsorolt játékoknál is látható. Mégis nehéz a szimuláció fogalmát egyértelműen ráérteni ezekre a detektívtörténetekként működő játékokra. A morális cselekedetek valóban meghatározóak és tény, hogy nem egyetlen, szerző által szándékolt lehetőség felé halad az olvasó. Ami viszont problematikus: a számítógépes játékok esetében is el van(nak) már készítve a befejezés(ek), de a számuk nem lehet végtelen. Ugyanakkor (amire már felhívtam a figyelmet), az irodalmi műveknél sem egyértelmű a befogadói értelmezés. Valamint, bizonyos műfajoknál a történetek végkifejlete és az addig elvezető út is képlékeny, változhat az olvasó döntéseinek tükrében.

Frasca is utalt rá, hogy a filmek esetében többféle értelmezés lehetséges arról, hogy mi történik a repülőgéppel, míg a szimulációnál a felhasználó módosíthatja a rendelkezésre álló részleteket, tehát a végkimenetel csakis rajta múlik. A *The Wolf Among Us* befejezése remek ellenpélda. Mint említettem, először az áldozat kilétét kell kiderítenie a játékosnak. A játék végén azonban egyetlen mondattal és mozdulattal az egyik karakter mindenre rácáfol, többféle értelmezési lehetőség előtt nyitja meg az utat. Eldönthetetlené válik, hogy ki volt az áldozat, ez pedig a játékkal foglalkozó fórumokon asszociációk sokaságát indította el. Fontos megjegyezni, hogy a gyilkos személye ezekben a játékokban nem változik, mindössze a hozzájuk elvezető út lesz más és más.

Lehet tehát szimulációról beszélni a számítógépes játékok esetében? Habár Frasca is hangsúlyozza, hogy elmélete még ingatag talajon áll és csak egy lehetőség előtt szeretné megnyitni az utat, nem biztos, hogy ez a megfelelő irány. Azok a játékok, amelyek valóban szimulációk, igazolják őt (például a *SimCity*-hez hasonlóak). Viszont ezt a szintet már meghaladták a számítógépes játékok, nem lehet ennyire egyszerűen kategóriákat felállítani.

A másik rész a *paidia* és a *ludus* kérdésköre volt, amellyel sokat foglalkozott Frasca. A *paidia* az a játék, ahol a játékosra van bízva, hogy milyen célt szolgál, és nincs megadva a sikerhez vezető út. A *ludus* pedig az, ahol meg van határozva, hogy X tevékenységgel Y cél érhető el. Az általam kiválasztott játékok azonban erre is rácsafolnak. Egyik fogalmi körbe se lehet egyértelműen beilleszteni őket. Habár meg van adva, hogy mi a cél és az hogyan érhető el (nyomok gyűjtése, csapdák elkerülése), a játékosra van bízva, hogy mit akar elérni: Bigby jófiú legyen, vagy az *Until Dawn*-ban mindenki megmeneküljön. Emellett mindegyik játékban opcionális, hogy a szereplők kapcsolatrendszere hogyan alakul. Ez a történet végkimenetelére is hatással van (például a *Heavy Rain* esetében, hogy két karakter közös életet kezd-e a borzalmak után). Mindezek ellenére tudjuk, hogy mi a cél. Mindegyik játékot végig lehet játszani úgy, hogy a főhős (főhősök) teljesen ellenséges(ek) a környezetével (környezetükkel) és csak árt(anak) másoknak. Ettől függetlenül ki lehet deríteni, hogy ki a gyilkos, illetve meg lehet menteni a hegyekben ragadt fiatalokat. A játékos morális ítéletein múlik, hogy milyen utat jár be, hogyan éri el az Y célt. Az *Until Dawn*-ban lehet, hogy meghal mindenki, de a játékos számára így is világos lesz, hogy milyen természetellenes erők uralkodnak a hegyekben, a történetet ilyen módon is fel lehet fejteni. Nem beszélve arról, hogy a játék során apró totemeket is lehet gyűjteni, amelyek végül egy régi felvételt oldanak fel, ami által a játékos tanúja lehet annak, hogy mi is történt a hegyekben még a fiatalok első érkezése előtt. A felvétel nélkül is érthető lesz, de ez további élményt és megerősítést fog nyújtani. Pontosan úgy, mint amikor egy detektívtörténet olvasása közben elsiklik az olvasó néhány nyom felett. Érteni fogja a végén, hogy ki a gyilkos, de nem biztos, hogy ugyanazt az élményt fogja az olvasó számára nyújtani, mintha minden nyommal tisztában lenne.

Frasca elméleteiben már korábban is rá lehetett mutatni a hiányosságokra, azonban konkrét példákra kivetítve még ingatagabbak lesznek eredményei. Természetesen figyelembe kell venni, hogy ez a tanulmánya nem friss munka: 2003-ban jelent meg, azóta pedig a technológia sokat változott. Viszont fel kell hívni a figyelmet a terminológiájának esetlegességére, hiszen a ludológusok inkább ezeket használják fel, minthogy megpróbáljanak nyitni a többi tudományág felé.

PROBLEMATIKUS JÁTÉKOK?

A korábbi fejtegetésekből levezetve úgy vélem, hogy a *fork*, *potencialitás*, *aktualizálás*, *storyplaying* és az *interaktivitás*, valamint a különféle narratológiai terminusok a leginkább alkalmazható fogalmak. Nem szabad ugyanakkor figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a detektívtörténetek világából tagadhatatlanul beemelnek elemeket, akár ha csak az elbeszélői módszereket tekintjük. Ha azonban olyan játékokat vonunk vizsgálat alá, amelyek nem illenek bele a krimik világába, felmerülhet a kérdés, hogy vajon akkor is van-e helye az irodalomtudománynak a számítógépes játékok területén.

A *The Witcher* részei vagy a *GTA 5* olyan döntésalapú játékok, amelyek nyitott világgal rendelkeznek, alapvetően nem episztemológiai problémákat állítanak a középpontba. Ezeknél a játékoknál úgy tűnik, hogy egy küldetésből bármikor kiszállhat a játékos, így nincs semmihez sem kötve. Vagyis nem érvényesül a *fork* fogalom, hiszen visszafele is lehet haladni. Ez azonban vitatható, hiszen a történet fő szála előrébb fog haladni mindkét játék esetében a megtett út, valamint a teljesített küldetések értelmében. A játékos előre halad a történetben, hiába szakít meg egy küldetést, a már meglévő ismeretei nem vesznek el. Emellett, ha már egy korábban elhagyott területre tér vissza, az már a megtörtént események miatt, nem lesz ugyan olyan. Vagyis az elágazások mindenképp érvényesülnek. A potencialitást tartalmazzák ezek a játékok is, amelyek közül csak egyet fog a játékos aktualizálni.

Ezek a játékok is elmesélnek egy történetet, összeállnak egy komplex egésszé. A mellékszálak valóban opcionálisak, ám a játék világához jelentősen hozzá tudnak adni, csak úgy, mint például a gyűjthető totemek az *Until Dawn*-ban. Végigjátszhatóak tehát úgy is, hogy csak a szükséges feladatokat végzi el a játékos, de ez nem biztos, hogy teljes értékű élményt fog nyújtani. Szabadabb tehát a mozgástér, mégis van egy haladási irány, amely folytonosan *fork* szituációkba jut el.

Ezekben a játékokban, csak úgy, mint a már említett négyben, a főszereplő – vagy az éppen irányított szereplő – szemszögén keresztül látjuk az eseményeket, aki valamilyen módon olykor narrálja a történeteket. Éppen ezért, egyfajta *homodiegetikus* narratori pozíció figyelhető meg.⁵⁸ Vagyis, az általa reprezentált világnak is a része a narrátor. Igaz, ezekben az esetekben nem lehet egyértelműen narrátorról beszélni, hiszen nem a klasz-

⁵⁸[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/narracio/index02.html#szerznarr](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/narracio/index02.html#szerznarr)

szikus értelemben vett elbeszélésről van szó, mégis egy ehhez megközelítő szerepet tölt be.

Természetesen további vizsgálatokat is lehetne folytatni, ám ez a dolgozat területi korlátai miatt most nem tehető meg. Mindenesetre fontos megfigyelni, hogy az alapvetően nem a detektívtörténetek világát idéző játékok is mutatnak hasonlóságot az általam vizsgált játékokkal. A bejárható világ terjedelmét tekintve valóban nyitottnak és szabadabbnak tűnik, ám itt is szabályok közé vannak a játékosok szorítva. Mindenképp haladnak előre a történetben, még akkor is, ha a világ felfedezése jobban leköti őket. Bármikor kiléphetnek egy küldetésből, de ha az elemi része az elbeszélésnek, akkor előbb vagy utóbb újra vissza kell hozzá térni. Emellett a *The Witcher*ben vannak olyan feladatok is, amelyeket ha nem végez el a játékos, többet nem is lesz rá lehetősége, mivel időhöz vannak kötve. Éppen ezért, a *fork* fogalma itt is érvényesíthető.

Ezeknél a játékoknál is fontos az előre gondolkodás (a jövő ismerete nélkül), hiszen egy küldetés nem biztos, hogy bármilyen stratégiával megoldható. A játékos kénytelen tervezni, hogy elérje Y célt. Ennek lehet több sikeres módja is, de lesznek olyan megoldások, amelyek a bukáshoz vezetnek. Valamint fontos megemlíteni, hogy ezekben a játékokban is kénytelen a felhasználó nyomozást végezni, még ha nem is a szó klasszikus értelmében vett felderítésről van szó. Tudni kell értelmezni a rendelkezésre álló információkat, amelyek sokszor megváltoztatják egy küldetés értelmét. Sok múlik itt is a megszerzett adatokon, bár azok hiányában is végigjátszható a játék.

KONKLÚZIÓ

A számítógépes játékok világa tehát még vizsgálatra váró, kiterjedt terület, amelynek elemzését visszavetette a több éves eredmény nélküli vita, amit a tudományág kisajátításáért folytattak. Habár vannak termékeny ötletek és kezdeményezések bizonyos fogalmak alkalmazására, be kell látni, hogy szükség van más tudományterületek terminológiai rendszerére is. Az irodalom- vagy filmtudomány kizárásával értékes elemzési lehetőségektől fosztja meg magát a gamestudies.

A dolgozat elsődleges célja az volt, hogy ezt az izgalmas területet a hazai tudományos élet képviselőinek látóterébe helyezze. Szükség lenne a magyarországi diskurzusra is, hiszen a számítógépes játékokról szóló párbeszédbe még nem lenne késő bekap-

csolódni. Van pár kezdeményezés, de mindez eltörpül a külföldi szakirodalmak hatása, jelentősége mellett. Márpedig egy olyan tudományágról van szó, ami jócskán átemel az irodalom, film és színház világából, fejlődése megállíthatatlanul tör előre. Kiss Gábor Zoltán szavait felidézve, a videojátékok valóban túlléptek már a kiskorúságon. Pontosan ebből kifolyólag, a képi világ és a történetek eddigi alakulását tekintve, nem lehet tudni, pár éven belül milyen messzire fognak a videojátékok eljutni.

Bár valóban káros, ha mindent a narratológia szemüvegén keresztül vizsgálunk, nem szabad megfeleledkezni a már elért tudományos eredményekről sem. Mindegyik videojáték elmesél valamilyen történetet, különféle narratív megoldásokkal. Lehetőséges, hogy valóban az lenne a megoldás, ha a narratológia kiterjedtebb fogalmakkal dolgozna, melyek még inkább ráillenek ezekre a játékokra. Igaz, voltak erre tett kísérletek – Bode és csapata munkája talán a legjobb példa – ám ezek megkérdőjelezhető terminusokat eredményeztek. A jelenleg rendelkezésre álló fogalmak felhasználhatónak tűnnek, de finomításra szorulnak, hiszen ebben az esetben, nem a szó szoros értelmében vett narrátorról van szó. Látjuk valakin keresztül az eseményeket, aki kommentálja is olykor a történeteket, de ezen túl is mutatnak ezek a játékok. A jövő-narratíva használható terminus, de túlságosan leegyszerűsítő. Az viszont valóban helytálló, hogy olyan eseményeknél alkalmazzák, ahol egy döntést kell meghozni és a végkifejlet még ismeretlen. Az általam vizsgált játékokban, de még az ellenpéldának tűnőkben is ez a tendencia figyelhető meg.

A dolgozat másik célkitűzése az volt, hogy javaslatot tegyen pár fogalom érvényesítésére és használatára. Érdemes lenne átgondolni a *node* terminus lecserélését a *forkra*, mely jobban kifejezi, hogy egy pontnál dönthet a játékos több haladási irány közül, amelyeknek a következménye még nem belátható. A visszafele történő haladás nem lehetséges, a cselekmény mindenképp előre fog mozdulni. Pontosan, mint egy szótárregénynél, vagy egy *Choose Your Own Adventure* könyvnél. A döntés az olvasó kezében van, valamilyen módon a választása előrébb fogja mozdítani a történetet. Ez a folyamat figyelhető meg az általam választott játékokban is, de a *The Witcher* és a *GTA 5* is ezt támasztja alá.

Azt is fontosnak tartom kihangsúlyozni, hogy ebben az esetben a játszás aktusa lesz az, ami megírja a történetet, ezért is megfelelő terminus a *történetjátzás*. Bár a felhasználó a készítőik által létrehozott világban mozog a megadott kereteken belül, a rendelkezésre álló lehetőségek közül csak néhányat fog aktualizálni. Ezáltal pedig egy olyan történet része lesz, amit ő alakít. A *Heavy Rain* esetében például Jayden meg-

örülhet, felmondhat, sikeres lehet, vagy meghalhat. A *Batman*ben Batman elveszítheti a barátját, vagy egy szövetségesét. Mindenféleképp döntéseket kell hozni, amelyeknek következményei lesznek. Mindez pedig a játékos felelőssége. Az olvasás során is döntéseket hoz az olvasó, eddigi ismeretei alapján lesznek előfeltevései. Fish elméletét kiemelve, megtörténhet, hogy másképp fog bizonyos részeket értelmezni, mint a többi olvasó.

A dolgozatban rámutattam arra is, hogy a területet kisajátítani kívánó ludológusok milyen főbb terminológiai újításokkal próbálkoztak. Megfigyelhető, hogy állításaik nem teljesen megalapozottak, hiszen az alig pár éve megjelent játékok már képesek rációfolni az elméleteikre. Mindemellett az is érzékelhető, hogy más területek terminológiai rendszerét is érdemes lenne megfontolni, ám ezeket a ludológusok igyekeztek elkerülni.

Úgy látom és ezt is próbáltam bizonyítani, hogy a videojátékok vizsgálata nem egy tudományterület privilégiuma. Ez egy olyan vizsgálati tárgy, amelynek elemzése során más tudományágak is megszólalhatnak, ráadásul szükség is van az egymással folytatott párbeszédre. A kisajátítás ebből a szempontból nem termékeny, inkább elzárja az utat a fejlődéstől. Természetesen abban igazuk van a ludológusoknak, hogy nem szabad az eddigi elméleteket ráerőltetni az új tudomány vizsgálatára. Azonban szükséges, hogy eddigi tudásunkat, az elért eredményeket figyelembe vegyük. Bármennyire is ellenérzéssel tölti el a ludológusokat, be kell látni, hogy az irodalom-, film és színháztudomány közel áll a videojátékokhoz.

Minden videojáték valamilyen történetre épül és ez az alapja annak, hogy egy játékot egyáltalán megcsináljanak a készítőik. A cselekményt a játékos láthatja egy vagy több karakter szemszögéből, melyet olyan mélységig tud megismerni, amennyi figyelmet és időt áldoz rá. Bármilyen játékot is játsszon a felhasználó, az apró részletekre is figyelve, egy sokkal teljesebb élményt kaphat.

Az sem véletlen, hogy mindegyik játék valamilyen irodalmi műfajt ölel fel, legyen az detektívtörténet, horror, fantasy, vagy science fiction. Csak úgy, mint a könyvek, a játékok is betartják a műfaji szabályokat, erre építik fel világukat. Ugyanakkor valamilyen módon próbálják egyre interaktívabbá tenni ezeket a játékok, amelyeknek így elengedhetetlen része a nyomozás, a világ felfedezése.

Úgy gondolom, hogy a videojátékok sokkal többet nyújtanak egyszerű szórakozási lehetőségnél. Olyan összetett műfajról van szó, amelynek vizsgálatát nem tudja egyetlen tudományterület elvégezni. Ahogyan arra Ernest Adams is utalt, szükség van a közös párbeszédre és a közös szókincsre. Emellett az is fontos lenne, hogy a hazai szak-

emberek is felfigyeljenek a terület termékeny mivoltára. A dolgozat terjedelmi korlátok miatt nem tudott más műfajú játékokra alaposabban kitérni, inkább csak megpróbáltam bemutatni a gamestudies fontosságát. A későbbiekben még rengeteg lehetőség áll a kutatók előtt, hiszen a videojátékok világa olyan gyors ütemben fejlődik, hogy a ma még helytálló kijelentések holnapra talán érvényüket fogják veszíteni.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Aarseth, Espen, „Műfaji zavar: A narrativizmus és a szimuláció művészete”, fordította Kisantal Tamás, In *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerkesztette Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós, Budapest: Kijárat Kiadó, 2008, 159-174.

Bényei Tamás, *Rejtélyes rend, A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

Domsch, Sebastian, *Storyplaying, Agency and narrative in video games*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2013.

E. Jones, Steven, *The meaning of video games, Gaming and textual strategies*, Taylor & Francis e-Library, 2008.

Eskelinen, Markku, „Hat probléma keres egy megoldást, A kibertext-elmélet és a ludológia mint az irodalomtudomány provokációja”, fordította Kisantal Tamás, In *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerkesztette Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós, Budapest: Kijárat Kiadó, 2008, 193-227.

Fish, Stanley, *Van szöveg ezen az órán?*, fordította Kálmán C. György, In *Testes könyv 1. kötet*, szerkesztette Kis Attila Atilla, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 265-282.

Frasca, Gonzalo, „Szimuláció vs narratíva, Bevezetés a ludológiába” In *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, fordította Gyuris Norbert, szerkesztette Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós, Budapest: Kijárat Kiadó, 2008, 125-142.

Füzi Izabella-Török Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/terido/index04.html#tortcselbef](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/terido/index04.html#tortcselbef)

Hendrix, Grady, *Choose Your Adventure, How The Cave of Time taught us to love interactive entertainment*

http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2011/02/choose_your_own_adventure.html

Ifj. Csákvári József, *Lehetőség, véletlen és képi retorika a számítógépes játékok narratív struktúráiban, (A számítógépes játékok kutatásának elméletéhez)*, JelKép, (2005/3): 35-57.

Iser, Wolfgang, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, fordította Hárs Endre, In *Testes könyv 1. kötet*, szerkesztette Kis Attila Atilla, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport 1996, 241- 264.

Jesper, Juul, „Narratív játékok? Rövid jegyzet játékokról és elbeszélésekről” fordította Pálmai Krisztián és Fenyvesi Kristóf, In *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerkesztette Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós, Budapest: Kijárat Kiadó, 2008. 143-158.

Kiss Gábor Zoltán, „A narratológiától a ludológiáig” In *Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, szerkesztette Fenyvesi Kristóf, Kiss Miklós, Budapest: Kijárat Kiadó, 2008, 257-262.

Mukherjee, Souvik, *Video Games and storytelling*, Palgrave Macmillan, 2015.

Nagy Balázs, *Az irodalmi kreativitás lehetőségei az újmediális környezetben*, PhD-értekezés, Miskolc, 2014.

Smith, Dave, *Poland's Prime Minister loves this spectacular video game so much he gave it to Obama as a gift* <http://www.businessinsider.com/the-witcher-2015-7/#the-witcher-games-are-based-on-a-series-of-popular-fantasy-books-by-the-same-title-penned-by-polish-author-andrzej-sapkowski-hes-won-numerous-awards-for-the-witcher-including-the-gloria-artis-medal-for-merit-to-culture-in-2012-1>

Egyéb internetes hivatkozások:

<http://gamestudies.org>

<http://www.computerspielemuseum.de>

<http://www.ludology.org/articles/ludology.htm>

<http://www.supermassivegames.com/games/until-dawn>

<https://telltale.com/series/batman/>

<https://telltale.com/series/the-wolf-among-us/>

<https://www.playstation.com/en-gb/games/heavy-rain-ps3/>